Mus.th.
2194

Mus. Th. 2194

S. 43/44 und 67/68 fehlen!

7.3.07, Kasthe

Mus. th. 2194

Ueber

Malerei in der Tonkunst.

Ein Maigruß
an
die Kunstphilosophen

von
Adolph Bernhard Marx.

Im Mai 1828.

Mit zwei Steindrücken.

Berlin,
in der G. Finckeschen Buchhandlung.
(Heilige Geist-Straße Nr. 21.)

39 A

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Drei jungen Schwestern

zugeeignet.

Blütenregen, naschige Kinder an Erdbeerbüschen, dort auf der Landstraße Staubwölkchen um den leichten Wagen, der den Bruder aus Südland zurückträgt: davon ließe sich viel mit Ihnen reden und Sie freuten sich schön. Aber Kunstphilosophie! Das langbenannte, viel längere Ding! Wer könnte in den weiten Gängen und in den verschwiegenen Boskets Sie dazu zusammenfinden? Und wer möcht' im engern Kreise den Wechselgesang, den Sie mir so oft gegönnt, stören, den ich noch so viel zu wenig gehört, — ich meine den, wo Ost und West, Jünglingsglut und Mädchenzartheit in einander fließen, — das zarte Schwestergedicht zu dem Weltenhymnus:

> Gottes ist der Orient!
> Gottes ist der Occident!
> Nord- und südliches Gelände
> Ruht im Frieden seiner Hände —

wer vermöchte das zu stören mit tiefsinnig abgezogenen Untersuchungen?

Aber sie machen's mir zu arg. Mit harten Stecken und Peitschen schlagen sie blind zu in die liebsten Blüten; und nicht der bestallte Gärtner allein, der doch für die Bezahlung was thun möchte, nicht der Knecht, der ihm täppisch nachäfft: da ist keiner, der nicht zuliefe und dreinführe

mit argem Schelten und verschmitzter Deutelei in den seligen Reigen der Töne. Fragt hier einer ganz bescheiden, ob nicht Beethoven verrückt sey, da Er, Er ihn nicht verstehe; dort wird Gluck hart ausgescholten, weil er in einer komischen Oper *) lustig gewesen; wieder ein andrer verordnet im Ton der Kriegsartikel, was der Künstler soll und nicht, und verbietet Beethoven, die Schlacht und den Frühling gesungen zu haben, nachdem er von ihm erlauscht, daß man Schlacht und Frühling singen könne. Wehe, wenn vollends die wilden Jäger zur Klapper der Gelehrsamkeit greifen. Welche Invektiven habe ich einmal mit anhören müssen gegen Beethovens Hirtengesang in der Pastoral-Symphonie — wo im Thal die Schallmei und drüben auf duftiger Höh' das Hirtenhorn erwacht! Ein hochgelahrter Musikmeister war's, der es Beethoven nie verzeihen wird, die None anders eingeführt zu haben, als Er es lehrt. Ein andrer hat einmal von Verwandtschaft der Tonarten gehört, und mißt nun jeden neuen Aufschwung mit Klafterschnur nach: ob er nicht zu kühn und unerwartet, ob er hübsch mäßig und wohl fahrbar und nah bei der Hand sei; ein Altgeselle fragt nach Arbeit und zunftgerechter Form — wer mag alle die Helden aufzählen, die ein Blättchen, oder ein Paar aus dem Lehrbuch davon getragen und nun die Meisterwerke schelten, wenn sie nicht just zu dem ausgerissenen Kapitelchen passen? Am ärgsten ist man mit denen daran, die sich einmal ausgedacht haben, man könne bei Musik empfinden. Versessen sind sie darauf, daß man ihnen in jeder Minute die Em-

---

*) La rencontre imprévue (die Pilgrimme nach Mekka) Opera comique, en 3 Actes, par M. Gluck à Vienne 1760.

g. weber

pfindungen ihres Herzens vorrühre; von der ganzen Weltenfülle nichts als ihr Herz wollen sie kennen und bedacht wissen, und keine Injurie ist ihnen herb genug, um eines Künstlers Felonie an diesem monarchischen Kunstzweck zu rügen. Dürre und Ueberladung, Alltäglichkeit und Gesuchtheit, falsche Empfindung — ja Empfindungslosigkeit, kurz jedes Verfehlen ist ihnen erträglicher, als etwa eine beiläufige, oder gar eine zum Zweck erhobene Malerei. Zaubern Sie ihnen Mallaga's rebenbehangene Felswand hin — „mein Herz" — sprechen Sie Haydns Segenswort aus, daß Meer und Land und die Lüfte erregt werden mit lebenden, webenden Geschöpfen — „Musik, Seelenkunst" — rufen Sie die Dämonen der Schlacht herauf: nichts von Allem mögen sie — weg mit dem Schlachtenbild, weg mit dem Licht der lebensprühenden Sonne und dem Donnergewölk, das uns frommen Schreck und Segen herzutrug! „Empfinden sollt Ihr Tonkünstler uns wollen lassen! Empfinden unsre eigenste Empfindung, wie wir sie bei der Vorstellung Schlacht oder Frühling empfinden!" —

Und nichts ist vor ihrem Schelten sicher; Ketzerverfolgung und Jesuitenriecherei sind nicht eifriger getrieben worden, als diese Malerverfolgung. „Der große Gluck liefert in seinen Pilgrimmen von Mekka eine wahrhafte Karrikatur — läßt sich hier ein Kunstrichter vernehmen — von musikalischer Malerei." Was ist's am Ende? Es tritt in der komischen Oper ein extravaganter Maler auf, der mit gespreizter Geberde Ihnen vorerzählt, wie er „den Sturm male, den Meersturm! und das Gewitter!" — ich weiß nicht mehr alles; da tollen nun und spotten die Instrumente gleich Mephisto's kleinen Gesellen um ihn her, und

malen auf ihre Hand auch „den Meersturm!“ Herrlich, Meister Gluck! — Wieder hat sich einmal Benedetto Marcello aus seiner großsinnigen Gelassenheit zu lebhafterm Ausdruck der Worte abbastanza comprendo il grande eccesso angeregt gefühlt; seiner Empfindung und dem Melodiengange ganz angemessen, erfolgt zu eccesso eine Fortschreitung in die übermäßige Sekunde. Gleich muß er sich „läppisch“ und „wie schalkhaft!“ schelten lassen, daß er das Uebermaaß der Missethat (im Text) durch eine übermäßige Sekunde habe karakterisiren wollen. Alsbald wird der casus von den Aesthetikern zu den „lächerlichsten Wortmalereien“ gezählt.

Sie lächeln zu meiner Ereiferung und meinen, ich sollte mir lieber ein neues Mailied vorsingen lassen, dann vernähm' ich die harten Worte nicht mehr. — Ich — ich kann sie leicht vergessen; aber darf ich Derer vergessen, die in Unkunde, Unbedacht, oder Unselbständigkeit durch jene blindverwegnen Richter irre geleitet, gestört, in edlerer Entwickelung gehemmt werden? Beobachten Sie nur das Publikum, Haydns Jahrszeiten gegenüber, wie man vornehm darüber weg ist, wie man gelehrt weiß, wofür die Malereien zu halten, wie man dem guten alten Manne die Kindereien vergiebt — und wahrhaftig noch jetzt das fromme, beglückende Werk nicht verstanden hat. Man müßte die Menschen in allen ihren Irrthümern nicht lieb haben, könnte man dazu untheilnehmend schweigen! Was wüßten wir noch heut von Shakespeare, wenn statt Lessing, Wieland, Göthe — Gottsched und wieder Gottsched, oder niemand gekommen wäre?

Ich hab' es herausgesagt und kann es nicht zurücknehmen. So wie bisher, geht es doch nicht mehr;

Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichters Lande gehen.

Man kann gar brav und ehrenwerth in mancher Richtung wirken, man kann sehr gelehrt sein, belesen in allem, was über und neben Musik geschrieben, kann Sinn und Herz erquickt haben an edlen Kunstwerken: und — doch früher still gestanden sein, als, Gottlob! die Kunst. Dies offenbart sich denn am härtesten eben solchen Künstlern und Kunstwerken gegenüber, aus denen die entschiedensten Wahrzeichen einer neuen Kunsttendenz hervorleuchten; jetzt gegen Beethoven und die sogenannten malenden Tongedichte. Wer möchte Achtungswerthen das Bewußtsein des Stillstandes schmerzlicher anregen? Oder gar die Wohlgelehrten in ihren altbewährten Burgen angreifen? Ich am allerwenigsten! und darum wende ich mich an Sie.

Denn, sind Sie nicht meiner Meinung, so steht Einer gegen den Andern. Aber ein Kunstgelehrter! Freund Seidel zum Beispiel — das ist eine Legion! Es giebt keine Stimme zwischen Himmel und Erden, die er nicht in den Schalltrichter seines Charinomos geleitet — sogar „die Kunst des Gesanges," die sich neben manchem da exotisch ausnimmt. Aus der grauen Regenwolke der Gelehrtenregister rauscht ihm eine Namenfluth hernieder, wie in der Bibel: *)

Helez, der Palthiter; Ira, der Sohn Ikes, des Thekoiters; Abieser, der Antothiter; Mebunai, der Husathiter; Zalmon, Maserai, Heleb, Eljaheba — —

*) Samuel, B. 2. Kap. 23.

wo die Obersten und Geheimräthe König Davids aufgezählt werden. Ein solcher, nicht siebenkörperlich und siebengekrönter, sondern siebenzigfach lebender und armirter Gelehrtenkönig läßt gar nicht mit sich reden, wenn ich ihm nicht wenigstens von den Tonmalereien der Kappadozischen Hof-Kompositeurs mancherlei beibringen kann. Was wollen meine drei, vier Gewährsmänner — Beethoven, Bach — gegen die Dutzende seiner Engländer, die zwar niemals Musik, aber von Musik geschrieben? Gegen seine Franzmänner, die mit sangloser Stimme und wüstem Ohr über Musik radotirt? Hat er nicht sogar den herrlichsten König, Friedrich den Großen, als Zeugen gegen die Tonmalerei aufgeführt mit einem Privatbrief an d'Alembert *) aus dem Jahre 176 — wie ist denn das? da konnte man ja von Haydn, Mozart, Beethoven nichts wissen! es war überhaupt eine wüste Zeit für deutsche Ton- und Dichtkunst — in dem der König sich gegen kleinliche Schildereien in beiden Künsten erklärt, und eben so rechtlich als bescheiden zusetzt:

> Je ne suis, qu'un dilettante et je ne décide point sur des matieres, qu' à peine il m'est permis d'effleurer; mais Vous-avéz voulu, que je Vous dise ce que je pense; le voila.

Noch bestimmter und gemeingültiger erklärt Engel (den er natürlich auch citirt) in seinem Sendschreiben an Reichard über musikalische Malerei, **) 1780 geschrieben:

Wirklich herrscht noch so ziemlich in allen Künsten

---

*) Frederic II, Oeuvres posthumes T. XI, p. 19.

**) Engels Schriften S. 297 u. f.

zwischen ihrer Theorie und ihren Werken das Verhältniß, daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommnen, als die Werke, um die Theorie zu berichtigen.

Und er war aus der Zeit der Hasse, Graun, Emanuel Bach — nicht Mozarts, Haydns, Beethovens Zögling!

Darum würde ich mich auch vor den Citaten nicht weiter fürchten, und meine Partituren um „Melchior Borchgrevink's giardino," „Riepels a. a. O." und noch ältere Scribenten nicht verlassen; allein — der Ausdrucksweise der Herren bin ich nicht gewachsen. Wundern Sie sich nicht über den neuen Anstand; der Ausdruck ist wahrhaftig nichts Ausserwesentliches, nichts zufällig etwa Erlerntes oder Vernachlässigtes; Gedanke und Wort, Gesinnung und Aeußerung weiß ich nicht zu trennen, als käme nur Eins von Innen, das Andre von Aussen. Auch habe ich bei jedem Redner, dessen Wort mir vertraut wurde, diese Einheit des Innern und seiner Erscheinung wahrgenommen, so daß auch der Ausdruck mit dem Inhalt entschieden sich verwandelte. Lesen Sie z. B. aus dem Propheten Hamann *) folgende Sätze aus einer Strafpredigt:

„Ihr kleinen Propheten von Böhmisch-Breda! ich sehe euch, daß ihr in allen Stücken allzu abergläubisch seid. Der unsichtbare und folglich euch unbekannte Gott ist freilich der Vater der Vernunft und Religion, die aber Geist und Wahrheit, euren Sinnen daher eben so ver-

*) Hamanns Schriften, herausgegeben von Friedrich Roth. Reimer in Berlin 1823. Theil IV, S. 142.

borgen sind, als der unsichtbare und folglich euch unbekannte Gott."

Und weiterhin:

„Ist eure ganze Menschenvernunft etwas anderes als Ueberlieferung und Tradition, und gehört denn viel dazu, das Geschlechtsregister eurer abgedroschenen, kahlen und zweimal erstorbenen Meinungen bis auf die Wurzel des Stammbaums nachzuweisen?"

Und nun die liebreiche Sprache im Versuch einer Sybille über die Ehe: *)

„Verstopfen Sie nicht, empfindseliges Brautpaar, Ihr für die Zauberkunst der Harmonie geöffnetes Ohr, die Stimme einer Sibylle zu hören, die trefflich wahrsagen kann. Wundervoll, wie die Liebe, und geheimnißreich, wie die Ehe, sei mein Unterricht." Ich sehe in Ihren zärtlichen, vertraulichen Blicken den kleinen tiefsinnigen Gott der Liebe" —

Sie sehen, es ist hier kein voraus gemachter Styl (sonst hätte er das erste Wort weggefeilt); Gedanke und Stimmung schaffen sich ihren harmonischen Körper.

Lese ich nun so harte Worte, gleichviel in welchem Zusammenhange, wie:

Gluck — Karrikatur; — egoistische Niederträchtigkeit des Textes; — vermaledeite Sünderkanaille **)

bei Seidel und Weber —

---

*) Hamanns Schriften a. a. O. S. 225.

**) Weber meint — um Mißverständniß zu vermeiden, sei es erinnert — den Satz confutatis im Text der Seelenmesse (ich habe

„Aber was haben Sie just mit diesen? Sind sie denn die einzigen, die geschrieben haben? Oder die einzigen, gegen die Sie sich herauswagen?" —

Beides nicht, meine Damen. Aber soll ich Ihnen die Schwärme der Vorposten und Nachzügler vorzählen? Die dreihundert sieben und achtzig Aesthetiker, die ihr neuester General-Quartiermeister Seidel unter einen Hut (Charinomos) gebracht? Die zwölfhundert Musikgelehrten, die theils von und mit Weber zehren, theils von ihm verzehrt sind? Ueberlassen Sie denen die Beschwerde im *)

Chor:

Königinnen freilich überall sind sie gern;
Auch im Hades stehen sie oben an,
Stolz zu ihres Gleichen gesellt,
Mit Persephonen innigst vertraut;
Aber wir im Hintergrunde
Tiefer Asphodelos-Wiesen, **)
Langgestreckten Pappeln,
Unfruchtbaren Wiesen zugesellt,
Welchen Zeitvertreib haben wir?
Fledermaus gleich zu piepsen,
Geflüster, unerfreulich, gespenstig.

Nur in Massen ließe sich das Heer betrachten, wenn Sie Geduld haben. Da ziehen in der Mitte die Kernhaf-

---

schon im zweiten Jahrgang d. Berl. mus. Ztg. Nr. 48. S. 389 opponirt) und die Komposition desselben, deren Aechtheit als mozartsche Musik er bezweifelt. Cäcilia Band III, S. 107, 221.

*) In Göthe's göttlicher Helena.

**) Asphodelos-Wiesen; der eigne Liebreiz läßt die Damen der griechischen Sprache leicht entrathen (eine Ausnahme stört meine Behauptung nicht), darum erklär' ich's Ihnen. Asphodelos ist eine Pflanze, die oben der Lilie gleicht und an der Wurzel eßbare Knollen hat — (Riemer nennt sie „der alten Welt elisäische Kartoffeln" —) die denn oft zu näherer Kunstbetrachtung eingeladen haben mögen. Göthes Choretiden scheinen daran nicht befriedigt.

ten; Weber, oder Albrechtsberger hat ihnen gesagt, daß Queerstände und Quinten bisweilen nicht sanft, oder zu sanft klingen und was dergleichen mehr. Sie haben sonst untersetzte, stämmige Ohren, können was vertragen — nur ja keine Quinten! Denn hat auch Weber und Türk angemerkt, einige klängen nicht verboten, so ist doch jede verdächtig — man weiß nicht, ob es nicht eine verbotene sein könnte. Oberbefehl führen hier die geschickten Arbeiter, die auf Stimmführung — was sie so nennen — oder gar auf Kontrapunkt eingelernt sind, oder den rechten Kniff einer Sonate oder Arie weg haben, und bei jedem Tonstück den Meister überhören, ob er auch die Lection gut memorirt. Doch diese guten alten Haustruppen fallen weniger in's Gesicht, seitdem man die Entdeckung gemacht, daß Musik auch eine schöne Kunst sei. Sehen Sie beide Flügel des kunstgelehrten Heers in Wolken von Tirailleurs gehüllt, die aus den Hecken und Gräben der Unterhaltungsblätter das Pulver ihrer Führer verschießen. Die schlechtesten — man könnte sie in anderm Sinn Musterreiter nennen — sind auf die Reminiscenzen-Jagd versessen; sie besitzen Talent des Gedächtnisses genug, um das Jägervergnügen und „komm süße Dame" fast auswendig zu wissen; von andern Sachen, z. B. der Olympien-Ouvertüre, haben sie wenigstens den Takt weg; hören seitdem keinen Satz, ohne in ihr Steckbriefregister zu gucken — die gemeinsten Züge sind noch am sichersten vor ihnen, denn da glauben sie, es müsse so sein. Wer einmal dazu käme, von den üblichsten Figuren dokumentirte Stammbäume etwa bis Jubal zu führen, würd' ihr erwählter König. Mit ihnen bleiben die Populären einträchtig verbunden. Sie haben die Parole, daß

die Kunst für Alle sei; was nun nicht im ersten Augenblick jedermann (z. B. ihnen) mundrecht ist, scheint ihnen gegen den Parole-Befehl. Näher am Centrum hört man viel von „schön — nicht schön — gefühlt — ästhetisch — ideal" —

Sie sehen, meine Damen, man verliert sich in der Masse —

Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an —

hilft aber da (wie Sie bei Göthe weiter lesen mögen) oft das schönste Ganze bilden. So könnte uns der Schauplatz der Kunst-Literatur wohl einmal als ein trefflich angelegter Hörsaal erscheinen — die umher postirten Berichterstatter, Ausleger u. a. wären klug gestellte Schallvasen, die das schön ausgedachte Wort in sonorem Wiederhall von Ohr zu Ohr leiteten, daß es überall anmuthig erklänge. Das wäre kein geringer Posten; dienen doch die besten Orchester ihren Komponisten nicht anders! Nur Lust und Liebe dürfte nicht fehlen; hier so wenig, als im Orchester, thut's der leidige Frohndienst. Man sollte das den Herren vorstellen, etwa in einer

Konfirmations-Predigt
an die Stimmführer im Hörsaal der Kunstlehre.

Wenn ich Sie, Geehrte, so eben Schallvasen genannt, die jetzt im allgemeinen Hörsaale schicklich einzusetzen seien: so möchte ich

im ersten Theil meiner Rede

Sie vor allem, weniger durch einen Blick auf die mannigfach wohlgefällige Erscheinung dieser durchaus klassischen Geräthe, als durch eine blos gerechte Würdigung ihrer innern

Bestimmung für meinen Vergleich gewinnen. Mit einer kleinen Erweiterung des Gesichtskreises kann mir das nicht fehlschlagen. Licht und Ton sind vielleicht nah verwandte Emanationen; Ein Gedanke, hier in Wellenkreisen, hier im Strahl die Materie erregend. Nun schauen Sie, wie weit verbreitet und urheilig der Dienst der Schallvasen — für Ton und Licht ist. Ich will im „Maigruß" nicht erst von den Sonnen und Planeten reden, die sich im Lichtstrahl umfassen, und den Gedanken ihrer Vereinigung strahlend durch alle Welten senden, bis in Ihr staunendes Auge und weiter. Gleich in unserer Nähe: der Spiegel, der das Bild des holden Mädchens wiederschimmert, das Auge der Jungfrau, das vom Liebesstrahl in Ihrem Blicke wiederglänzt, das Feuer Ihres Auges, in dem der Gedanke wiederleuchtet, die schönsten Funken Ihres Geistes, den innigsten Pulsschlag Ihres Herzens in die Seele des Mädchens zu gießen — alles das sind Schall- oder Reflexionsvasen, wie Sie sehen. Es wäre nur eine kleine Eitelkeit, wenn Sie noch Anstand nähmen, die Schallvasen fremder Worte zu sein. Der geniale Devrient ist es gern von Shakespeare, bisweilen sogar vom Dichter der Galeeren-Sclaven, der wieder der Schall-Reflektor von andern Dichtern (zuletzt auch vielleicht von Shakespeare) ist. Fürchten Sie auch nicht den Hochmuth der nächsten, die in Ihnen wiedertönen; sie sind vielleicht nur Schallleiter — und endlich ist ja der größte Dichter in Wort und Ton nichts anders; was im Busen der Völker und Zeiten unvernehmlich sich regt, tönt an seinem Orte jeder Wohlbestallte, Göthe, Shakespeare, Beethoven und der Korrespondent im Blatte, nach seiner Weise wieder. So wären Sie alle mit den größten Dichtern in Einer Aufgabe

ver-

vereinigt: der Volksstimme Ausdruck, Vernehmbarkeit und Verständlichkeit zu erfinden; ein harmonisches Konzert zur Freude der Instrumente. Auch kann es Sie auf diesem Gesichtspunkte nicht länger beunruhigen, wenn andre Vasen früher erklingen und Ihnen das Nachtönen überlassen. Der heute von den schönsten Augen und der süßen Luft der Freiheit zuerst sang, ist nur die angestrengtere stärker geschlagene Saite, die nicht länger stumm bleiben sollte. Tönen Sie nur gut nach — ein andermal tauscht man die Plätze.

Denn

hier gehe ich, im zweiten Theil meiner Rede, zu deren eigentlichem Inhalt über:

darauf kommt es allein an, daß jeder zu seiner Zeit und an seinem Platze guten Klang gebe. Verstimmen Sie sich, verändern Sie eigenwillig Ihre Stelle, so geräth es Ihnen nicht. Zwar, einem höhern Ordner könnte Mißverständniß und Mißton nur als eine tiefer verborgene Harmonie, als der noch unausgesprochene Uebergang zu neuen Weisen erklingen; aber dem Mißtönenden ist er stets ein Leiden.

Nun weiß ich Ihnen ein bewährtes Mittel zu nennen, das mancher nicht zu kennen scheint: es heißt Lust und Liebe zur Sache. Unlust giebt einen heisern Klang, Zerstreuung hilft auch nicht weit. Noch ahmen zu viele unter Ihnen die alten Professores juris nach, die den trockenen Vortrag mit allotristischen Späßen zu würzen meinten; thun Sie lieber gleich meinem Gönner, Professor Gans, der die Sache (Pandekten, Rechtsgeschichte) an sich und aus sich selbst interessant macht. Und das vermag Lust und Liebe an jedem Ding; Liebe in allen Beziehungen ist das sympathetischte Mittel, der wirksamste Liebestrank. Vergessen

Sie einmal die verdufteten Gewürze aus alten Notizenfächern und das Bittersalz der Personalitäten, versuchen Sie, sich in den Gegenstand Ihrer Untersuchungen und Berichte mit Liebe zu vertiefen — es thut Wunder, wenn man mit theilnehmendem Auge hinblickt: Finsterniß wird hell, Alltägliches neu, Beliebtes verklärt. Giebt es etwas Alltäglicheres, etwas Ordinäreres, als Essen? Sie, Geehrte, essen, alle Menschen essen, alle Thiere essen. Gleichwohl sah ich einmal ein junges Mädchen (ich habe sie nicht weiter kennen gelernt) mit einem Gericht Kirschen beschäftigt; seitdem gefällt mir das Essen schon besser. Rechts und links sprach man vom Recht des Türken und Vortheil bei der Griechenbefreiung, von Bosko und Humbold; das kluge Kind war nur in seine Kirschen vertieft, und langte eine Purpurperle nach der andern so anmuthig und schmiegsam heran, so naschig und still, daß sich mir zum erstenmal der tiefere Sinn des Essens offenbarte. Sollte das Ihnen bei Musik nicht auch gelingen? Versuchen Sie es einmal mit mir, an Beethovens Pastoralsymphonie.

Sehen Sie hier die Partitur. Einige von Ihnen können sich in die funfzehn, zwanzig Stimmen übereinander nicht finden. Das schad't nichts. Ist es nicht schon ein Hochgefühl, nach manchem redlichen Bemühen anderwärts, auf einmal in ein ganz neues Gebiet zu schauen, das der menschliche Geist sich erschlossen? Nichts erhebt unser Brudergefühl für die Menschen so froh und stolz, als die Wahrnehmung dieses Ineinandergreifens und Ergänzens, wo keines Einzelnen Kraft ausreicht. Schon im Koth der Metalle arbeitet der Bergmann zufriedner und frommer, wenn er im andern Gange die schaffenden Brüder vernimmt; wie nun

vollends in den herrlichern und kühnern Gängen geistigen Wirkens! Freuen Sie sich der Partitur, schon weil Sie sie nicht lesen können.

So viel weiß aber jeder davon, daß diese vielen Stimmen musikalische Gedanken enthalten und zu einander wohl harmoniren. Mancher ist nur durch die vielmalige überlegungslose Wahrnehmung verwöhnt, gleichwie man das Wunder des Eichenwuchses aus winzigem Keim, oder den unerforschlichen Zusammenhang zwischen Auge und Seele, Willen und That kaum noch bemerkt; sonst würde er es höchst merkwürdig nennen, wie Ein Geist tausende von Harmonien ausströmt, wie er mit seiner Idee so viele Andre in harmonischer Thätigkeit leitet und braucht gleich Gliedern des eignen Körpers; und wie diesen neben dem nöthigen Gehorsam Freiheit genug bleibt, um sich ihres Antheils zu freuen. Beobachten Sie nur den blassen Spieler mit eingefallenen Wangen — er ist sonst ein ernsthafter, mit Scholaren und Brustdrücken behafteter Mann — wie er listig den Mund spitzt, und sieben und zwanzig Takte lang sich freut, daß nun im neun und zwanzigsten auch seine kakelnde Oboe über dem sumsenden Violoncell und den quellenden Horntönen das Thema kriegt! Seine rechte Lust kommt aber erst Seite 105 und 106, beim Bauerntanz; das ist dem Hofmusikus im glänzenden Konzertsaal wie Maskerade! Was für Blicke wird er schmunzelnd mit dem Fagotto secondo wechseln, der wie in ländlich ungeschickter Willkühr den Baß dazu bläst, und, wo er nicht auslangen will, ohne Anstand den Mittelton wiederholt. Wahrhaftig, meine Herrn, darüber ließe sich Amüsanteres sagen, als über das Herausrufen der Demoiselle Tibaldi.

Doch lassen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehen. Es ist zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie sich dabei wenigstens des Tondichters mit Interesse, der urkundlich so manche anmuthige Vorstellung bei diesen Noten hatte — daß man es wunderseltsamer finden müßte, denn alle Malereien, wenn seine Vorstellungen sich nicht in den Tönen widerspiegelten. Vielleicht, vergäßen Sie nur die Ueberschrift, könnte ich Sie auch überreden, daß Alles gar keine garstige Malerei, sondern nur schöne Empfindung bei bestimmtem Anlaß wäre, zum Beispiel in den ersten acht Takten ein sanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo sich dem Städter, aus der Häuserwüste hinaus gerettet, die Brust vollathmender mit stillem Dank hebt.

„„Aber wo steht denn das?""

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Lust, und in den vollschwellend starken Strom ihres Lieds schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüßten, und wenn die Rede in Ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Aussichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenspazierganges. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirtenschallmei vermutheten, in das tiefe Strom-

Thal, wo der Fluß dampft und durch den gelupfteren Nebelflor Wiesenthau glitzert —

„„Aber wo sehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violen und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbraust, die Bäße den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldenes Sonnenlicht auf Felshöh'n, hineinbricht, und alles jauchzet, alles, alles jauchzet, und in der Lebenslust des Seins die Hügel zu beben scheinen *) — und nun alles still wird in schöner Ebbe und Flut der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniß der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen; selbst in Beethoven wallt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Lust, Dank überschwenglich auf, bis Er in staunender Entzückung still wird und nur mit Einer leiszarten Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet. Nun in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen so heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstohlne Streiflichter sich vermählen, Blumen und Gräser, Hecken und Bäume sich in Lebensfülle überdrängen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidne

*) Die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaafe. Psalm 114, 4.

Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Nestchen von der fluglüsternen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumwipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Lauschen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe Gott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““ — —

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland sagt irgendwo:*) „Die Vögel verstehen einander durch eine gewisse Sympathie, welche ordentlicher Weise nur unter gleichartigen Geschöpfen statt hat. Jeder Ton einer singenden Nachtigall ist der lebende Ausdruck einer Empfindung, und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Unisono dieser Empfindung. Sie verstehet also, vermittelst ihres eignen innern Gefühls, was ihr jene sagen wollte; und gerade auf die nämliche Weise versteh' ich sie auch.“

„„Aber wie machen Sie denn das?““ — fragten etliche — — —

Unbegreiflich ist es, meine Damen, wie ich die Unterhaltung mit Ihnen so lange habe aufgeben können! Ich fürchte Ihre Ungeduld bei der langen Vorrede zu dem Ihnen dedizirten Buch, und treffe gleich Anstalt zum Plan. Nur mißdeuten Sie die Abschweifung nicht. Glauben Sie nicht, daß ich unsern Widerpart (die Antitonmaler, oder unmalerischen Tonlehrer, oder wie ich sie nennen soll) der Lieblosigkeit gegen Kunst und Künstler verdächtigen wollte. Viel-

*) a. a. O.

mehr habe ich noch keinen von ihnen Haydns kindisch niedre Auffassung, Glucks Karrikaturen, Beethovens Verrücktheiten und Unwürdigkeiten schelten gehört, ohne den Zusatz, daß es gleichwohl herrliche, göttliche und geschickte Künstler seien, die nur eben hier „ärgste Mißgriffe" begangen, oder wenigstens blos gespaßt hätten. Ja, die Herren offenbaren eine umfassendere Liebe, als wir uns rühmen können; denn sie erstrecken ihre Aufmerksamkeit auf Erscheinungen, die Ihnen wie mir gewiß gänzlich entgangen sind, als: Steibelts „Zerstörung von Moskau," Seidels „Blüchers Heimkehr" bei Seidel; Gossecs „tremor" und Pater Oswalds „Knackknackknack" bei Weber. Wahrhaftig; hätte ich mich erst da hineingelesen, ich fing' in der Zerstreuung auch an, auf Tonmalerei zu schimpfen.

Sie sehen, die Liebe ist evident; nur die Harmonie jener Doppelbehauptungen vielleicht nicht. Von Oswald, Gossec, Seidel und Steibelt wüßt' ich nicht viel zu sagen — von Sebastian Bach, der auch Tonmalerei geübt, will ich hier nicht reden: folglich muß ich andre Namen aufführen. Für den alten Oswald will ich den jungen Mendelsohn, für Gossec will ich Händel, für einen gewissen Seidel Mozart und für Steibelt will ich Gluck aufführen — abgesehen von seiner Verirrung, in der komischen Oper komisch gewesen zu sein. Nun wohlan: alle diese Künstler haben gemalt — ich würde Sie beleidigen, wenn ich erst noch citiren wollte — nicht etwa zum Spaß, sondern in ihren größten, ernstesten, erhabensten Werken; nicht etwa in unreifer Jugend oder kindischem Alter, sondern in ihrer vollen Blüte und Kraft. Auf einmal besinne ich mich, daß alle Tonkünstler aller Zeiten von Bedeutung auch gemalt haben, und eben so ernstlich:

Joseph Haydn, Beethoven, der denkende Reichard, Karl Maria Weber — alle, wie sie noch heißen, und alle in ihren besten Zeiten, in ihren theuersten, auch in ihren ernstesten Werken. Das ist seltsam. Ich bin kein Autoritätenknecht (Sie sehen, ich citire nicht), aber, wäre ich ein Kunstphilosoph von der unmalerischen Part, und hätte folgende Alternative zu beantworten:

> entweder haben alle bedeutendsten Künstler in ihrer besten Periode, in ihren herrlichsten Werken, neben der bewundernswerthesten Geistesfülle, alle in einem Punkt eine Thorheit begangen —
> oder du hast sie nur in diesem einen Punkte noch nicht verstanden —

hätte ich diese Alternative zu beantworten: ich — ich — — besänne mich.

Aber eben darum bin ich kein Kunstphilosoph a partibus. — Mein gelehrter Freund Seidel z. B. läßt gar nicht an sich kommen. „Weil indessen," so entwaffnet er den Widerspruch im Voraus, „die musikalische Malerei auch im ernsthaften Style vielfach angewendet worden ist von den größten Meistern, so reden auch alle mehr praktische Tonverständige ihr gern das Wort: wenn nur, so meinen sie, das Tongemälde korrekt im Satze, und sonst an sich geistreich gearbeitet ist, so könne man sich dasselbe schon gefallen lassen." Er hat recht; das ist eine kahle Vertheidigung. Aber wo hat er sie nur her? Geht seine Literatur nur bis 1787? Hat er nicht einmal die Berliner musikalische Zeitung gelesen, deren Mitarbeiter er ist? Nicht Hildegard von Hohenthal, nicht — welche Jahrszahl schreibt er denn? —

Nun! was steht ihm für ein Fest bevor! Während er noch die seichte Einlassung längst verschollener Opponenten voraussetzt, wird er ganz andre Entgegnung, bei weitem seiner würdigere, finden; er darf Blumen hoffen, wo er bisher nur ausgetrocknete Hülsen voraussetzte. Und eine solche Ueberraschung ist wahrhaft beglückend — ich spreche aus neuester Erfahrung. Noch erinnerte ich mich mit Beklemmung meiner frühern geographischen Bestrebungen, wo wir lernen mußten: Deutschland gränzt gen Norden — gen Süden — die Flüße heißen — die Berge haben Erzgruben und bringen so viel ein — die Mark ist sandig, und Werneuchen hat so viel Feuerstellen. Da kam ich zu Ritter. Welche Lust! der dürre Stecken, Geographie, war in einen blütenvollen Mandelzweig verwandelt; der todte Gedächtnißkram in eine geistbelebende Wissenschaft; die unverständlich, bald leichtsinnig überhin gesehene, bald in widerlicher Unordnung durch einander geworfene Erde, unerquicklichen Anblicks, war zu einem organischen Körper geworden, dessen Bedingungen und natürliche Entwickelungen in vernünftiger, schöner Harmonie vor uns lagen; dessen Nothwendigkeit für das Ganze, dessen Einfluß auf die Weltbegebenheiten, auf Völkerzüge, Volksentwickelung, auf politische Verhältnisse, auf das ganze Menschenthum uns immer klarer sich darlegten. Sie sollten ihn hören, meine Damen! sich von ihm auf die Zinnen der Schweiz führen lassen, von deren Eismeer in Lüften Europa getränkt wird, das von den schwarzen Hörnern über dem ewigen Schnee bis hinab zu dem Blütenlager der Thäler das Bild, der Inbegriff des ganzen Welttheils ist. Sie sollten sich von ihm auf die hohe Wüste (Kobi) Asiens hinzaubern lassen, wo die Urbewohner hinstreifen über Kies und

Felstrümmer, die Genien sich ihnen in der sonst zu leeren Oede wolkenhaft aufbäumen, von wo sie zu Raub hinabflogen, oder hinunterdrängten unzählbar durch alle Schluchten bis in die üppigen Ebnen, bis an die fluchthemmenden Meere, als Geißel Gottes für die erschlafften Völker! Wahrlich, wäre ich die Schönen von Berlin, ich ging' in corpore zu ihm und spräche:

„Herr Professor!!

Sehen Sie hier eine bessere flora marchica, als die von Ruthe und Wildenow edirte. Wir könnten zwar bei einem Homiletiker, oder so — Geographie hören; aber lesen Sie einmal für uns. Wir sind zwar zu keinem Brodstudium immatrikulirt, und überhaupt mehr zu Kuchen gewöhnt, wollen aber doch treu und ernsthaft mit Ihnen wandern und sehr gelehrt aussehen; und wenn Sie uns gelegentlich Auskunft geben möchten, ob die Chinesinnen wirklich kleinere Füßchen haben, als wir, so wär' das wohl sehr verbindlich." —

Solcher Freude ist nun unser Seidel gewärtig. Ueberhaupt könnten auch andre Tonkunstphilosophen in Ritters Geographie lernen. Nehmen Sie an, Ritter wäre blos ein geistreicher Mann mit Darstellungstalent, nebenbei vielleicht ein guter Pharmazeut' oder Prosode; er könnte auch über Geographie lesen. Aber den umfassenden, durchdringenden Blick, die Hand, die mit sichern Zügen erst Welttheile und Meere, dann Gebirgszüge und Stromgebiete, dann den Lauf eines Flüßchens hinzeichnet; die Kombination, die nichts vergißt oder wegstößt, sondern im Voraus alles geeinigt hat — die könnte uns nicht erfreuen und erleuchten; ein glänzender

Einfall könnte uns blenden, verführen und — bei dem nächsten übersehenen Umstand dastehen lassen. Wollt' ich ein Kunstphilosoph sein, ich sagt' es keinem Menschen eher, als bis das ganze Gebiet der Kunst in allen wichtigen Werken aller Meister, aller Zeiten und Völker, in allen Gestaltungen und Anwendungen vor mir läge, von mir besessen wäre; — die chimärische Grammatik der Tonsprache, und die Scribenten ältester und neuester Aera kämen erst nach dem an die Reihe. Dann wollt' ich zeichnen, wie Ritter!

Noch Eins könnt' ich dann von ihm lernen, oder auch von Hogarth.*) Fing' Ritter seine Geographie von Asien bei dem Bazar in Smyrna, oder von dem Feigenbaum an, unter dem ein armenisches Mädchen auf der Flucht ruht: so ging' es im Leben nicht. Er stellt sich aber auf die Höhe, von der herab sich die Länder wie Provinzen um den Thron gelagert; nun überblickt er alles, Alles breitet sich klar und harmonisch aus. Hogarth schon erhob das zum Prinzip. Will man nach seiner Lehre eine Figur, z. B. eine Bildsäule, recht verstehen, so soll man sich in Gedanken in sie hinein versetzen, und von da aus ihre Form und das Bild ihrer Bewegung fassen. Das scheint mir sehr wohl gedacht, wenn auch vielleicht etwas materiell (wie sein ganzes Schönheitsprinzip) dargestellt. Er zeigt uns allerdings die Figur als eine leere Hülse, in die der Betrachter hineinkriechen soll. Lassen Sie uns die ausgehölte Form wieder in einen vollen lebendigen Körper zurück verwandeln, in dem der Geist wohne. Nun wird uns alles verständlich und harmonisch; denn dieser Geist ist es ja, der sich den

---

*) Zergliederung der Schönheit irgendwo.

Körper vorgezeichnet und auferbaut, der ihn selbst in genauester Uebereinstimmung mit seinen Regungen bewegt und hält. Kein Zoll am ganzen Laokoon ist ohnedem begreiflich.

So thät' ich nun als Kunstphilosoph mit den Werken der Tonkunst. Ich stieg' in die Seele, in die Idee jedes Werks hinein; und da ich bald gewahren müßte, daß dieser Lebensfunke der Flamme im Busen des Künstlers entflogen, so würd' ich vor allem genau wissen wollen, wie es in einem solchen zugehe. Anders kann man ja die einfachste Handlung eines Menschen nicht beurtheilen, als indem man ihre Beweggründe, Geist und Gesinnung, aus denen sie hervorgegangen, betrachtet. Und da es in einem so feinen und vielgliedrigen Organismus, als der im Kunstwerk ausströmende Geist des Künstlers, vieles noch nie Mitgetheilte, vieles vielleicht gar nicht Mittheilbare giebt: so frug' ich vor allem in mir nach. Wahrlich, wenn mir aus dem Säuseln des Abendwinds, aus dem schweigenden Wogenspiel des Meers, aus dem Blick der Freundin Musik noch nie in Strömen zugeflossen wär', wenn noch nie eine Navariner Schlacht mich zu Hymnen geweckt, die verhüllte Niobe bei der Bestattung der Kinder mir ganz stumm geblieben wäre: nimmermehr traut' ich mir zu, das Rechte sagen zu können.

Aber unsre Kunstphilosophen! Statt die Künstlerbrust zu fragen, in der die Kunst zum Leben erwacht, aus der sie auf die empfangselige Welt ausströmt, lassen sie das und jenes Werk an sich kommen. Hören die Schlacht bei Vittoria etwa in glänzender Gartenversammlung, unter lustigem Baumlaub und dem froh leuchtenden Himmelszelt, unter dem nur alle Hauptinstrumente (die Saiten) nicht klingen, in vergnügt-sozialer, idyllisch tingirter Stimmung, in

der sie Kampfesdrang und Wehklage nicht stören soll — ich stehe dafür. Weil bei der neunten Symphonie hier die Posaunen, da die Geigen und dort die Sänger in Unordnung gerathen, so ist das Werk verworren. Die Pastoral-Symphonie, in der Beethoven aus zwanzig Instrumenten tausend gemacht, verschreiben sie sich im Klavierauszuge, und die neuen Quatuors nennen sie mit Recht unverständlich, nicht blos, weil man sie noch nicht spielen kann, sondern besonders, weil sie sich noch nicht durch den Stufengang der frühern Werke da hinauf gearbeitet haben. Ich meinerseits möchte das holde Bild meiner Freundinnen nicht im getrübten aufgerührten Bache sehen, lieber Aug' in Auge. Mindestens sollte mich niemand verleiten, die hin und her gezogenen schwimmenden Umrisse für das treue Abbild auszugeben.

Doch, meine Damen, mit solchen Gegnern wäre leicht Friede geschlossen. Man gäb' ihnen zu, daß sie unter sothanen Umständen nicht anders urtheilen gekonnt, und machte ihnen das Herz klopfen vor freudiger Erwartung einer nähern ungestörtern Bekanntschaft. Man beklagte mit ihnen die zufällig aufgefaßte Nachricht, die sie die ganze Pastoral-Symphonie durch gespannt und erpicht auf die fatale Nachtigall und das Wetterleuchten warten lassen, und für alles Andre ordentlich harthörig gemacht. Man erzählte ihnen aus frühern Zeiten, wie die besten Männer auch an Mozart und Haydn nicht sobald heran gekonnt, wie man Mozart schwer, unsangbar, undramatisch, überladen, zu gelehrt genannt, wie die Musiker bis auf den heutigen Tag, seit dem Erscheinen Haydnscher Quartette und Symphonien, neuere Werke bei der ersten schweren Applikatur „haydnisch (nicht heidnisch) schwer" nennen, und sich nicht weiter bemühen, dem Hörer

ein gutes Abbild davon zu geben. Man räumt' ihnen ein (wenn es auch eine kleine Unwahrheit ist), daß Felix Mendelsohn bei seiner Sonate aus Mallaga eher auf eine dilettantisch-kunstphilosophische, als auf seine eigne Fertigkeit hätte vielleicht Rücksicht nehmen können, wenn er nur gewollt, und die Sache es erlaubt und der Genius es gegeben hätte. Kurz unser Buch würde ein Friedenstraktat.

Aber da kommen die Abstrakten.

Ich muß Ihnen erklären, was ich darunter hier verstehe. Natürlich nicht etwa die schlanken Stäbe im Orgelwerk, die auf den Druck der Tasten die Tonpforten öffnen. Sondern eine Klasse von — Kunstdenkern, will ich sie einmal nennen, die mit Hülfe einiger Abstraktionen über jeden Gegenstand beliebige Erörterungen auszubreiten verstehen. Solcher Abstrakter giebt es berühmte und unberühmte, theoretische und praktische, in allen Fächern. Z. B. Abt Vogler that einst dar, wie einige Bachsche Choräle, abgesehen von ihrer Bestimmung zum Gesang, abstrahirt von Stellung und Verbindung, abstrahirt von ihrem besondern Inhalte — anders, mannigfaltiger, melodiöser hätten gesetzt werden können. *) In der Berliner musikalischen Zeitung zeigte man einmal, **) wie unverständlich und heterogen der Anfang des Beethovenschen Cdur-Quatuors sei — abstrahirt nämlich von seiner Bedeutung im Ganzen und dem innigen Zusammenhange mit demselben. Sie glauben überhaupt nicht, meine Damen, was sich alles mittelst solcher Abstraktionen möglich

---

*) Zwölf Choräle von Sebastian Bach, umgearbeitet von Vogler, herausgegeben von K. M. v. Weber.

**) Zweiter Jahrgang Nr. 9. S. 69.

machen läßt. Abstrahirt, zum Beispiel, davon, daß zum Kunstwerk alle Kräfte des Geistes, alle Vermögen der Seele, die ganze Natur und der ganze Inhalt des Künstlers zusammengewirkt haben, abstrahirt davon, daß das Kunstwerk sich um die Grundidee bildet, organisch-nothwendig und harmonisch-schön, wie der Körper um die Seele — kann man es als ein todtes Aggegrat harmonischer und andrer Musikformen zu einem Gegenstande der trockensten Verstandesoperation machen. Abstrahirt von dem Begriff, den die Musiker von jeher mit einer „höchst kunstreichen Durchführung" verknüpft haben, könnte ich den Wachtelschlag (d d d) in einem kleinen Beethovenschen Gesange mit einem neuesten Kunstdenker „höchst kunstreich durchgeführt" nennen, weil dieses d d d öfters vorkommt.

Abgesehen von allem geistigen Inhalt und aller künstlerischen Idee, auch von aller Fülle sinnlicher Reize könnte ich mit demselben Kunstdenker der Pastoral-Symphonie einen „übrigens höchst korrekten Satz" wohl zugestehen. Doch nein; das könnt' ich nicht. Denn die Gründe und Wahrzeichen der Korrektheit suche ich anderswo, als der Kunstdenker an diesem Orte.

Hier haben wir es nun vornehmlich mit zwei Klassen von Abstrakten (oder Abstrahenten) zu thun; ich könnte sie die Oekonomisten und die Spekulanten nennen. Jene bewachen den Haushalt der Kunst, wie sie ihn eben vorgefunden; ihnen ist die Kunst weniger ein üppig grünendes, treibendes Feld, als ein Speicher voll getrockneter Früchte. Man erkennt sie an den Klagen, hier seien „die Mittel der Tonkunst" verschwendet; der Komponist verbrauche „zu viel Instrumente," oder zu viel Harmonie und was mehr, er

habe sich neuer, folglich „durchaus unkünstlerischer und zweckwidriger Mittel" bedient, z. B. Beethoven in seiner Schlacht des Kanonendonners. Andre hüten die alten Gränzen, die etwa Emanuel Bach, oder Haydn, oder Mozart, oder Sulzer gesetzt; darüber hinaus darf ihnen nichts schreiten, sonst werden sie wenigstens ängstlich, wo nicht ungehalten, und rechnen uns vor, daß „die Mittel der Tonkunst" dazu nicht ausreichten.

Sie sind begierig, meine Damen, nach der nähern Bekanntschaft mit diesen „Mitteln." Es sind nicht die lebenzeugenden Kräfte im Künstler gemeint; die Herrn Oekonomisten haben davon abstrahirt, und verstehen unter Mitteln die auseinander gelegten Glieder des anatomirten Kunstkörpers. Engel z. B. in seinem 1780 geschriebenen Auffatz über musikalische Malerei erörtert:

1) Was heißt malen?

2) Was für Mittel hat die Musik zum Malen?

3) Was ist sie durch diese Mittel im Stande zu malen? u. s. w.

Unter Nr. 2. finden Sie nun folgendes Register. Tonart (Tongeschlecht, dur und moll), Ton (Tonart), Melodie, Bewegung (worunter Tempo, Taktart, Bewegungsart der Stimmen begriffen), Rhythmus (nämlich Periodenbau meint er), Harmonie (und Modulation), Stimmenwahl (ob hohe oder tiefe Stimmen), Mischung derselben, Instrumentenwahl und Mischung derselben, Stärke und Schwäche. — Sie sehen, hier ist ein Inbegriff der gesamten Tonkunst, abstrahirt nämlich von allem besondern, lehrreichern Inhalt. Und wie heilbringend diese Abstraktion ist, zeigen einige Versuche bestimmterer Auslassung. Die Tonarten Cdur und Asdur

z. B. sollen „am meisten von einander abgehen,“ weil die Fortschreitung ihrer Tonleitern am meisten verschieden ist. Was meint Engel? Die Fortschreitungen in allen Durtönen sind ja dieselben? Oder will er eine ungleichschwebende Temperatur? und welche? und wie zu rechtfertigen? und wie auszuführen? Oder meint er den Unterschied auf den einzelnen Stufen? Edur und Asdur sind auf vier Stufen von einander abweichend; sollte nicht Desdur um noch eine und Gesdur um zwei mehr, und Edur von Asdur um sieben abweichen? Und ist er so gewiß, daß die Karakterverschiedenheit der Tonarten überhaupt auf diesem Wege zu erfinden?

Doch ich habe kein Recht, mit Fragen loszustürmen. Denn Engel wollte nur eine Anfrage Reichards in einem freundschaftlichen Sendschreiben beantworten und erklärt selbst:

> ich setze hierher, was ich weiß und so gut als ich's weiß. Dem Meister in der Kunst kommt es zu, meine irrigen Ideen zu verbessern und meine mangelhaften zu ergänzen.

Er hat überdem niemand gescholten; also genug von ihm.

„Aber was wissen denn andre Kunstdenker, besonders neue, von den Mitteln zu sagen?“ — Ein Steckenpferd z. B., für alle Schöngeister unter ihnen, war die Instrumenten-Karakteristik. Dem Verfasser der Lotosblätter bilden „ein Blasinstrument und ein Saiteninstrument“ zusammen eine musikalische Ehe. Die Flöte ist ihm „das Instrument des süßen irdischen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinsterbens in Einer Lust, die dem Verlangen doch nicht genügt.“ Schubert (er hat zwar bereits 1784 und 1785 geschrieben, ist uns aber im Charinomos wieder zugeführt), der,

nach Seidels Versicherung, „eine meistens höchst treffende Karakteristik der Instrumente" giebt, lehrt: „der Karakter des Klarinett's ist in Liebe zerflossenes Gefühl, ist so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer das Klarinett seelenvoll spielt, der scheint eine Liebeserklärung zu thun an das ganze menschliche Geschlecht." Heinse nennt die Klarinette „die wilde." — Mir selbst schien das alles Anfangs fast nicht unannehmlich; ich erinnerte mich sogleich, daß ich in Konzerten zwischen dem Passagenwerk, wo ich nur an die Finger des Virtuosen gedacht, die Klarinette auch immer so sanft, melodiös, süßigzerflossen gehört — Sie wissen ja, wie unsre Modesachen aus schmachtigen Melodien und brodelnden Passagien zusammengesetzt sind.

Allein ein Musiker, mit dem ich so nahe verbunden bin, wie mit mir selbst, redete mir's aus. Was wißt Ihr, fuhr er auf, von Instrumenten! Seid Ihr mit ihnen umgegangen? habt Ihr Euch Jahre lang, wie wir, in ihre Gesellschaft hineingelebt? Wollt Ihr nicht etwa auch die Menschen so abfertigen: der sei wild, und der schmachte — und wißt sie dann mit Haut und Haar auswendig, samt ihrem ganzen Lebenslauf, ihren Neigungen und Handlungen? Lernt nur einmal etwa „Leben und Thaten der Klarinette im ersten Satz der Pastoral-Symphonie" kennen, oder der Flöte — ob sie, wie von Abstrakten gezogen, immer denselben Ton pfeifen! Beethoven ist dreißig Jahr mit ihnen verbrüdert gewesen, und hat zuletzt, in seiner Messe, in seinem — seinem! Freudenhymnus noch ganz neue Seiten an den alten Freunden entdeckt. Verrathet Ihr nicht durch Eure gleichnißsuchenden Blicke, durch Eure vag umgreifenden Ausdrücke, in dem überall durchklingenden Grundton des unerfüllten

Verlangens und Schmachtens Euren wahren Karakter — unbegünstigter, fernstehender Liebhaber, die hinlauschen, was Tondichter und Liebchen-Instrument sich hier zu vertrauen hätten? Würdet Ihr Euch so ängstlich an den einen erhaschten Karakterzug klammern, wenn Ihr gar im Reigen aller Stimmen gestanden, ihren Wechselgesang, ihr Schelten und Lieben, ihre Abstoßung und Verschmelzung — Alles vernommen, was der Tondichter selbst nicht eher weiß, als bis es ihm erklungen? Was beruft Ihr Euch auf einander? Da Ihr Euch nicht einmal auf Künstler gegen andere Künstler berufen dürftet? Da Mozart nicht vernommen, was Beethoven und der frühere Beethoven selbst kaum gefaßt haben würde, was der spätere verkündet!" —

Gewiß, meine Damen, er hätte mit mehr Schonung eifern können; aber ich wüßte nicht zu widersprechen. Hätten mich auch solche allgemeinere Aeußerungen irgendwo befriedigt — so wär' ich doch stets umgestimmt worden, wo ein Kunstdenker sich näher herausgelassen. Seidel z. B. (mancher seiner Kollegen hätte nicht einmal so weit sich versuchen können), Seidel beschreibt in der Berliner musikalischen Zeitung *) eine Symphonie —

„Wer hat sie komponirt? wo ist sie? wie klingt sie?" —

Sie ist gar nicht komponirt; er hat sich nur gedacht, daß ein Satz mit dem Ausdruck der Freude, des Schmerzes und der Befriedigung komponirt werden könnte, und —

„Aber darüber ist man ja längst einig. Kennt er denn keine größern Würfe? Nicht die Emoll-, die Adur-, die Dmoll-Symphonie, die" —

*) Fünfter Jahrgang Nr. 19. S. 148.

Abstrahiren wir davon, meine Damen, und hören die Disposition seiner „Mittel." Die zarte Oboe singt gleichsam einfache Freudenweisen einer schönen Kinderseele (!) dazwischen (nämlich zwischen das Thema, das „im Takt und Rhythmus und Tonart, in Melodie und sonnenklarer Harmonie nur ein lichter Abglanz reinster lauterster Freude ist"), während das ernste Cello in mehr gehaltenen Tönen das stillere Glück des spätern Alters (!) ausdrückt, und die Flöte, diese Jungfrau'nstimme unter den Instrumenten, ihre sehnsüchtigen Liebeswonnen dazwischen tönt *) —

---

*) Schon der Beurtheiler des Charinomos in der Berl. mus. Ztg., Jahrgang 3, Nr. 39, S. 311 (der ich freilich nur selber bin), erinnerte den anderweit so verdienten Verfasser desselben bei ähnlichem Anlaß: — wider seine sonstige Absicht schließt sich der Verfasser der von ihm selbst so gerecht gezüchtigten Modemusik an. Was unter dieser Rubrik getadelt werden darf und muß, ist vor allem jene Seichtigkeit, mit der die sogenannten Modekomponisten sich an dem abgestreiften, oberſten Schaum genügen und die reiche Tiefe unberührt lassen. Seichtigkeit in der Idee offenbart sich dann in Verflachung und Karakterlosigkeit; Oberflächlichkeit in der Ausbildung aber führt zu dem Klebenbleiben an einem Theilchen mit Verlust des Ganzen — um es materiell auszusprechen: zu dem Halten an einer Oberstimme (die dann vorzugsweise Melodie genannt wird) auf Kosten aller übrigen, die sich zu sogenannter Begleitung herabgewürdigt sehen müssen, das heißt zu einem bedeutungsarmen, unentwickelten Mit- oder Neben-Getön. Diese höchst einseitige und dürftige Benutzung des reichen Chors aller Stimmen führt aber von aller harmonischen Kraft, ja von der tiefern Bedeutsamkeit der Melodie ab, und zu jenen unaufhörlichen Solo's für dieses oder jenes Instrument, dem die übrigen dann wirklich nur als todter Hintergrund dienen, statt daß sie sich insgesamt zu beseeltem Reigen verschränkten. Wer sich nun das Produziren oder Auffassen leicht macht, der wird Genüge finden, wenn ihm etwa der Karakter des erwählten Solo-Instruments mit der Situation zu harmoniren scheint; er wird übersehen, was um des Einen willen weggeworfen ist, er wird sich bald an der karakteristischen Wahl befriedigen, und das, was das Solo-Instrument eigentlich vorzutragen hat, minder

Sie sehen, meine Damen, die Symphonie ist nicht komponirt. Warum hat auch der beredte und belesene Verfasser Phantomen nachgesetzt und die Lehre von den „Mitteln" nicht aus ihrer Geschichte in den Meisterwerken unserer Künstler darzustellen gesucht? Die wissen ganz andre Dinge von den Instrumenten zu sagen, ganz andre Ideen mit ihnen darzustellen! Wer Beethovens, ja sogar Mozarts und Haydn's Offenbarungen ignorirt, muß der nicht um zwanzig, dreißig Jahr zu spät kommen? — „Aber er kann ein eigenthümliches Neues bringen." Nimmermehr; er wird nur die weit im Leben verhallenden Nachklänge jener frischesten Verkündigungen noch einmal nachhallen. So Seidel, der in vagen Andeutungen wiederholt, was Haydn in unendlicher Fülle und Frische längst ganz anders, herrlich gesungen — der mit all seinem Dringen auf geistigen Inhalt noch weit hinter Beethovens erster Symphonie, geschweige hinter den letztern zurück ist. Weg also mit diesen so leichtfertigen aprioristischen Brocken! sie fördern weder Künstler noch Publikum, die sich beide nur an der wahrhaften Kunsterscheinung und der Beleuchtung ihres Wesens und Fortgangs, nicht an solcherlei abgezogenen, ausgeweiteten und haltlosen Vorstellungen auferbauen. Weg mit der Deliberation über die „Mittel zu musikalischer Malerei!" Was will es bedeuten, wenn Michaelis (in der Leipziger mus. Ztg. Jahrgang 9) mit einem geschichtlichen Blick auf das Alter der Pfeife versichert: sie diene, die musikalische Darstellung pittoresk zu

---

scharf auffassen; die Ansprüche des Instruments, endlich gar die des Virtuosen, werden sich unvermerkt an die Stelle der Ansprüche der Situation schieben — und so hätten wir auf den Fingerzeig des Verfassers den ganzen Weg gemacht, auf dem die Modekomposition irrt. —

machen, weil sie an Hirtenleben, Kriegsgetümmel und Tanz unkultivirterer Völker erinnere? Oder wenn Seidel erlaubt, durch „die Hirtenflöte gehörigen Orts die Empfindungen des Landmanns bestimmter zu schildern?" Welches Instrument meinen die Herrn? Flöte? Oboe und Oboe di caccia, Schallmei? Klarinette? Geben sie nicht eine Verbindung derselben zu? Sollten nicht andre Instrumente „gehörigen Orts" (z. B. die Geigen in der Pastoral-Symphonie Seite 14 und 15 mit ihrem Quartengesang) eben so wirksam das Ländliche malen? Ruht nicht vielleicht ihr ganzer Lehrsatz auf der äußerlichen Notiz vom gemeinen Gebrauch ihrer Instrumente? Und wenn Seidel erlaubt, mit der Hirtenflöte die Ländlichkeit, mit der Trompete das Kriegerthum zu schildern: warum soll es dann der Musiker nicht auch mit andern „Mitteln," wenn sie sich ihm unendlich reicher als dem Kunstphilosophen darbieten? Warum soll die ihn erfüllende Vorstellung nicht die ganze Masse der Instrumente durchdringen dürfen? Warum soll er sich nicht neue Mittel schaffen dürfen, wenn die alten nicht ausreichen? Bis jetzt hat man in allen Fächern eine Gebietserweiterung für ein Verdienst und Glück angesehen; und der Künstler, der Tonkünstler vollends, dessen Kunst die jüngste, noch am wenigsten entwickelte ist, soll nicht weiter streben dürfen? Warum nennt Seidel — der über bildende Künste und ihre Bekenner mit so viel Umsicht, Einsicht und nur so denkbarer Humanität urtheilt — die Kanonen und Trommeln in Beethovens Schlacht „durchaus unkünstlerische und zweckwidrige Mittel?" Zweckwidrig, wenn Beethoven Kanonendonner und Trommelschlag hören lassen wollte? Unkünstlerisch, etwa weil frühere Künstler sie nicht angewendet? Alles muß ein-

mal zuerst geschehen. Klarinetten und Hörner, Fugen und Rondo's, Septimen- und Nonenakkorde, Gesang und Kunstphilosophie sind einmal zuerst aufgetreten; waren sie darum unberechtigt? Händel hat zum Triumphgesang in Saul Glocken spielen lassen; war das übel gethan? Er, Graun, Hasse und Sarti haben Kanonen donnern lassen; es klang prächtig drein! — Oder unkünstlerisch, etwa weil die Kanonen keinen Ton haben, kein melodisches Element? Der Donner und die Brandung auch nicht, und das Säuseln im Erlengebüsch auch nicht, und ist doch Musik.

Malt nicht auch Gottfried Weber dergleichen, der die Malereien der andern Tonsetzer im Dies irae mißbilligt, wenn (um seinen eignen Ausdruck zu gebrauchen) *) „donnernd die Pauke" sein Dies irae eröffnet. Warum spöttelt er: Beethoven hätte neben den Kanonenmaschinen auch Wimmermaschinen aufstellen sollen, und Wiehermaschinen? Beethoven hat an Wimmern und Wiehern, Ladestöcke und fluchende Kriegsknechte nicht gedacht, wie sein Beurtheiler hier thut, **) er lieh dem Zorn der Völker, dem Weh der Geschlagenen, dem Dank der Sieger die nie entweihte Zunge. —

Doch was reden wir so viel von den äußern Mitteln? Der Sinn, den der Künstler hineinlegt, den er wie durch magnetischen Rapport auf seine Zuhörer übergehen läßt, der ist das wahre Wundermittel. Alle Beispiele Engels von Mitteln zu transcendenteller Aehnlichkeit und materieller Nachahmung sind dürres Fachwerk, das der lebende Baum der Kunst in drängendem Wuchse durchbricht und hoch überwölbt.

---

*) Cäcilia Band 3, Seite 117.

**) Daselbst Seite 168.

Den Spuren des Lebens sollten sie nachgehen und klappern mit osteologischen Modellen! Wie wollen sie so, die Herrn Oekonomisten, den Künstler begreifen, ihm gar seine Mittel nachrechnen, sie, die seinen Haushalt gar nicht kennen? Der Gott, der ihm den guten Gedanken und das Vermögen gab, wird ihm auch „die Mittel" zuweisen, und wird seine Welt weiser eingerichtet haben, als die ägyptischen Priester ihre Götzen, wenn sie dem thierischen Körper eine unnütze Seele und dem menschlich-göttlichen Geist unvermögende Thierglieder andichteten.

Doch meine Damen, ich muß Ihnen zuvor noch von den Spekulanten Kunde geben, der andern Klasse unserer Abstrakten. Sie erscheinen als die wichtigere und schwerer zu bekämpfende Partei; schon deswegen, weil sie nicht genöthigt sind, sich speziell einzulassen, wie die Oekonomisten — mit denen ihnen nächst dem Abstraktionsverfahren der Standpunkt außerhalb der Kunst gemeinschaftlich ist. Da sie nicht die Bestimmung gehabt, Kunst, Kunstwerke zu schaffen, so untersuchen sie nach dem Eindrucke, den sie von jener empfangen: wozu wohl die Kunst geschaffen und bestimmt sein möchte. Diese teleologische Untersuchung führt nun regelmäßig zu Einem Ziel. Die Tonkunst gewährt uns einen Genuß; und zwar keinen blos sinnlichen, wie Essen und Trinken; keine Verstandesbeschäftigung, wie die Berechnung unserer Einkünfte: sondern einen Seelen-Empfindungs-Genuß. Da haben Sie die Quintessenz der Deduktionen unsers künftigen Hauptwiderparts. Sie sehen, die Kunst, dieses tausendfältige, tausendfach schöne Leben ist nun ein einfältiger Hebel zur Bewegung unserer Seele; und die Menschennatur, die mit ihrer ganzen

Sinnlichkeit und Geistigkeit dem Empfang des Tones entgegenbebt, wird nun parzellirt und nach Gunst bedacht. Daß „das Denkvermögen" dabei ziemlich leer ausgehen müsse, da ja die Musik keine bestimmte Sprache für bestimmte Vorstellungen (Begriffe) habe, erscheint hiermit unstreitig, und es ist eine besondre Gunst, wenn Seidel mit einigen Andern ihm „die schulgerechte Kompositionsgattung, das künstliche Spiel der Gegenbewegung, der Imitation und überhaupt der kontrapunktistischen Formen" als schadlos haltenden Spielplatz anweiset. Der Sinnengenuß wird neben dem Seelengenuß gar verachtet, und zuletzt fehlt es nicht daran, „die Tondichtung als die übersinnlichste Kunst" vorzustellen. Denken Sie, meine Lieben, die Tonkunst, die alle Fibern erbeben macht, schon im bewußtlosen Kinde, schon im Thier — die in den Fibern eben unsre Seele faßt, und Seel' und Körper in unzertrennlicher Einheit erschüttert — Tonkunst übersinnlich! Welch' übel angebrachte blutlose Prüderie! Soll man nicht mit Hamann schelten?

> Todter und unfruchtbarer Wohlstand, scheinheiliger Pharisäer unsers Jahrhunderts! Deine moralischen und bürgerlichen Vorurtheile, und der hohe Geschmack oder Tand ihrer Verdienste ist nichts als Kaviar des Leviathans, der hoch in den Wellen des Luftkreises herrscht — und die Schamröthe eurer Jüngferlichkeit, ihr schönen Geister! ist gallikanische Schminke, Kreide und Insektendotter; aber kein adelig angeborner Purpur eines gesunden, vom Himmel geschenkten und belebten Fleisches und Blutes! —

Was wollen denn die Herrn mit der Kunst, wenn sie

die Sinnlichkeit verläugnen, oder hinter die Thür setzen möchten? Was sagen sie denn von den andern Künsten? *) Der Baukunst, deren eigentlicher Inhalt der umschlossene Raum ist? Der Bildnerkunst, die ihren Gegenstand in festruhender, an sich todter Form, der Malerkunst, die ihn in der blos vorgespiegelten Erscheinung festhält? Der Poesie, die seine Idee und Erscheinung in überlieferten Zeichen blos ausspricht? Sollte nicht mit besserm Rechte Musik die sinnlichste Kunst genannt werden, da nur in ihr die Idee die Materie selbst durchdringt, und zum Leben, zum Mitleben erregt? Ist das etwa eine niedrigere, beschämende Aufgabe? Die ganze Welt aller Geschöpfe bis hinauf zum Gottmenschen trägt ihren Stempel.

Ein Künstler kann gar nicht in eine solche Verirrung gerathen; nur ein Kunstdenker kann's. Fragen Sie jenen, ob er sein Bild aus Sinnlichkeit, oder Phantasie, oder Empfindung, oder Verstand geschaffen, und wofür er es bestimmt: er versteht Sie gar nicht. Trägt er denn seine Kräfte wie etliche Werkzeuge oder Münzen mit sich in einem Beutel herum, jetzt dies, jetzt das herauszulangen? Ist

---

*) Bereits in der „Kunst des Gesanges" ist dies so dargestellt — §. 823: „Der sinnliche Stoff des Dichters ist die positive Bezeichnung der Dinge in der Sprache — Zeichen für Sache. Der Stoff des Bildners ist die äußere Gestaltung der Dinge — Oberfläche für Sache. Der Stoff des Malers ist die äußere Erscheinung der Dinge — Schein des Aeußern für Leben des Innern. Der Stoff des Mimen ist lebendige Regung des Innern, im Aeußern selbst erscheinend — sichtbare Aeußerung des Lebens. Der Stoff des Musikers ist unmittelbare Regung des Innern, als solche sinnlich gefühlt — Geistiges im Sinnlichen, gefühlte Aeußerung des Lebens. Der Sänger vereinigt hierzu die Sprache des Dichters.

Er nicht ein ganzer Mensch und sein Werk ein Kind des ganzen Menschen, zu dessen Zeugung alle Kräfte in Eins zusammengeströmt? Kann er einen Gegenstand erfassen, ohne daß ihm Inhalt und Erscheinung, in Melodien, Harmonien, Rhythmen — in gesamter musikalischer Verkörperung und geistiger Bedeutung, und zugleich in sichtlicher Erscheinung vorstände? Könnte er so lange von abstrakten Oekonomisten und Spekulanten reden, ohne sich wenigstens zwei Urbilder so hinzuzeichnen —

wenn auch mit ungeübter Hand?

Sie errathen schon aus meiner Ereiferung, welche Fluth von Bannsprüchen aus diesem Quell, kunstdenkerischer Zersplitterung und Verläugnung, hervorrauscht. Von Udeis bis Sulzer, und von Sulzer bis Seidel hat jeder sein Scheitlein zugetragen, um alles nicht durchaus Seelische aus der Musik auszubrennen. Am systematischten und vollständigsten ist auch hier der letztere; hören Sie ihn an, so brauchen wir die frühern in ihm Enthaltenen und von ihm an Vollständigkeit im ganzen Kunstgebiet' Uebertroffenen nicht.

Musik — Instrumentalmusik (sagt er in seinem Charinomos, Theil 2, Seite 3 und folgende) kann in mehrern Formen erscheinen. Zunächst als bloßes Spiel mit schönen Tonformen, oder auch blos als eitles Spiel mit technischer Fertigkeit; sodann als schulgerechter und künstlich gearbeiteter Satz. „Eine nicht minder unstatthafte Form der Instrumentalmusik ist die malerische" — die äußere Gegenstände darstellt. Die herkömmlichen Leistungen der heutigen Instrumentalmusik sind meistens nur ein Gemisch der bisher angegebenen nichts bedeutenden Kompositionsweisen. „Die reine Musik muß, im Gegensatz aller vorhin angeführten üblichen Formen, stets erscheinen als wahrhafte Kunst der Seele." —

Was urtheilen Sie, meine Damen, von dieser Abstraktions-Spekulation? Abstrahiren wir davon, daß Aufgaben und Formen der Kunsterscheinung verwechselt sind; abstrahiren wir davon, daß die Reihenfolge eben so unhistorisch als unpsychologisch ist; abstrahiren wir davon, daß der Verfasser unter seiner „heutigen Instrumentalmusik alles

Schlechte zu begreifen und alles Gute, z. B. den ganzen Beethoven, die edlen Gaben Karl Maria Webers, nicht zu kennen scheint: so bleiben noch immer so viel Fehlgriffe, als Sätze übrig.

Warum blickt er so hoch herab auf das „Spiel mit schönen Tonformen?“ Die größten Künstler von Sebastian Bach bis Beethoven, haben nicht verschmäht, ihm einen großen Theil ihrer schönsten Stunden zu weihen; die meisten Instrumentalwerke des erstern und fast aller übrigen trefflichen Künstler gehören dahin. Vielleicht haben aber diese Künstler in den „schönen Tonformen“ nicht blos fertiges Spielzeug gesehen; vielleicht war ihr Tonstück keine Spielerei, sondern ein beseligendes Durcheinanderweben aller sinnlich-geistigen Kräfte in Ahnung und Freude, dem nur das bestimmtere Bewußtsein gefehlt, das eine ausgebildete und feste Idee aus dem Götterhaupt herausführte. Vielleicht war dieses Spiel aller gottgegebenen Kräfte ein treues Gemälde des Künstlergeistes, dem der bestimmtere faßbarere Inhalt ebenfalls noch nicht künstlerisch bewußt worden war. — Alle Kunstphilosophen opponiren jetzt dem wackern Nägeli, weil er den Fortgang der Tonkunst zu bestimmter Idee nicht anerkenne. Wie wär's, wenn sie sich zuvor von ihm über die ihm bekanntern Provinzen im Dschinnistan (für die Kunstdenker) der Kunst unterrichten ließen? Blos zur Einladung setze ich eins seiner Worte über das Spiel her.*)

Wenden wir uns vollends an den Großfürsten der Mystik, Jakob Böhm, so finden wir bei ihm das

---

*) Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten. Von Hans Georg Nägeli 1826 (S. 48).

musikalische Prinzip in allertiefster Bedeutungsfülle. Wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schildert, nennt er sie: „ein heiliges Spiel Gottes.“ Nur sein wundergroßes Genie mochte ihn darauf führen, dem Sprachgebrauch zuwider, vollends der Bibelsprache fremd, auf eine so kühne Art die Ideen „Gottheit“ und „Spiel“ vermittels der Idee der Heiligkeit in Verbindung zu bringen. Dieser Sprachgebrauch war ihm aber wohl nothwendig. Es fand sich kein andres Hauptwort vor, welches die gänzliche Erhebung über alles beschränkende Affektleben so gut bezeichnet, wie eben das Wort Spiel. Wollte er dann wiederholt von eben derselben Sache, dem spielseligen Leben sprechen, so mußte er ein neues Wort schaffen; er schuf es wirklich, und nannte dieses spielselige Leben, worin die reine, volle, reiche Freude, nicht aus einer bestimmten Anschauung entsprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, sondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erscheint: das himmlische Freudenreich.

Dies will Nägeli auf seine Auslegung der Instrumentalmusik angewendet wissen, ich wenigstens auf den von mir zuvor bezeichneten Theil derselben. Das ist denn keine „nichts bedeutende Kompositionsweise und unstatthafte Form,“ wie der Kunstdenker vom Spiel zu sagen hatte. Er wird Ihnen freilich nun betheuern: dieses Spiel habe er nicht gemeint. Aber welches denn? Will er seine Lehren stets nur auf die schlechten Werke unserer und früherer Zeit bauen?

Man kann zwar auch aus schlechten Büchern lernen, aber nur nachdem man die guten studiert. Warum, wenn er diese kennt, hat er neben so viel verfehlten Kompositionen nicht einige gut erwähnt?

Warum spricht er vom Kontrapunkt? Nach der Art, wie er dahingehörige Ausdrücke zusammenlieset, z. B.

> Gewissenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Akkorde geordnet, die Dissonanzen vorbereitet, die Figuren durchgearbeitet, und die Doppelfugen natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen geführt — —

kennt er ihn nur vom Hörensagen. Und haben diese „Doppelfugen" wirklich keinen andern Inhalt, als ihre Form? Oder ist wieder nur von den todten Versuchen Unfertiger die Rede? Könnte man nicht aus gleich verfehlten Versuchen eben so strenge und eben so unrichtige Folgerungen gegen die Seelenmusik ziehen? Könnte nicht mindestens die kontrapunktische Form jenes Freudenspiel vielgliedriger, in selbständigem Antheil aller Stimmen, die vor Ihm alle gleich sind, entfalten? Uns höher führen, als zu dem Ausdruck eines einzelnen Subjekts?

Und hier versöhne ich mich wieder mit meinem Freunde. Er ahnet wenigstens einen tiefern Inhalt außer seiner seelischen Musik, wenn er zum Schlusse „des Tiefsten (wie Er es nennt) in der Tonkunst" gedenkt, „jener innigen, unnennbaren Sehnsucht, durch die der Geist einerseits wie völlig versenkt wird in die unmittelbare sinnliche Gegenwart, und doch zugleich, wie entfesselt oder losgelöst von aller Zeitlichkeit, hinweggeführt zu weiten unbestimmten Fernen, dennoch

ohne Befriedigung der Seele." In diesem wundersamen Zwiespalt aber, in dem beständigen Zerfallensein des Geistes, selbst mit der wesenlosesten Form des Irdischen, erscheint ihm nun „Musik im Allgemeinen als eine recht eigentlich romantische, als eine wahrhaft christliche Kunst." — Christliche Kunst. — Seltsam. Ich habe längst Musik auch so genannt, weil schon in ihrem einfachsten Element, wie dann in jeder ihrer Gestaltungen Geist und Körper, Leben und Materie im ewigen Werden für einander sich liebend durchdringen. Und nun kann ich doch nicht zugeben, daß blos hier, und eben hier, auf dem letzten Standpunkt unsers Philosophen, der würdigendste Name angewendet werde, gleichsam für Bevorrechtete (wie allerchristlichst für die französischen Könige), nicht für alle Gleichberechtigten. Gleichwohl soll das die Vertheidigung Seidels nicht schwächen.

Aber woher mag es kommen, daß das, was dem Künstler ein ahnung-freudereiches Durcheinanderweben all seiner Kräfte, dem wohlunterrichteten Nägeli ein spielseliges Leben, ein Freudenspiel ist: daß das unserm Philosophen sich als Sehnsucht kundgiebt, die die Seele unbefriedigt lasse? Wie ist er neben diesem Tiefern auf seine „unstatthaften Formen" gerathen, da man doch ernstlich nicht annehmen darf, er habe aus der Betrachtung des Verfehlten, der eigentlichen Nicht-Kunst, das Wesen und die Gattungen der Kunsterscheinung herleiten wollen? Wird er mir nicht eben so entschlüpfen, wenn ich Rechenschaft über seine Malerverfolgung fodre?

Die Malerei erscheint ihm (S. 6, einstimmig mit Webers Definition) als Nachbildung äußerer Gegenstände — oder Darlegung unserer äußerlichen Vorstellung von ihnen,

ihnen, wie St. Schütze*) schärfer bezeichnet. Lassen wir uns einstweilen daran genügen, so frage ich noch immer: warum soll selbst diese Malerei unstatthaft sein? Wenn wir uns an dem blanken Geschirr und den buntgewebten Teppichen unsers Pistorius und der alten Niederländer wahrhaft ergötzen, warum soll Beethoven nicht die Nachtigall sehnsuchtflöten, die Wachtel locken und den Kuckuck spekuliren lassen, angenommen, er hätte nichts als das gewollt und gethan? Sind etwa die lauen Seelengesänge um das Liebchen und das Blümchen, und die Gebete ohne Andacht und die Opern ohne Drama besser, als die Malereien ohne Seele? Also nicht in der Gattung des Werks, sondern im Standpunkt und Vermögen des Künstlers liegt der Grund und Maaßstab des Werths. Und hier frage ich noch einmal:

> wenn der von den Unmalerischen selbst hoch- und heilig gepriesene Beethoven, wenn mit ihm alle großen Künstler gemalt haben: müßte man nicht daraus folgern, daß sie die geschmähte Gattung der malenden Musik mit einer tiefern, den Antimalern nur noch verschlossenen Idee durchleuchtet haben?

Wie nun, wenn mir bei dem ersten flüchtigen Blick auf Raphaels Drachentödter Michael der goldige Metallglanz des Helmes zuerst in's Auge gefallen, und ich zählte Raphael zu den Küchenmalern? wer ständ' in der Küche? Und wie, wenn Pistorius seines Kupferschmidts und seiner Küche froh und voll war, wenn er fühlte, daß Gott ihn

*) Cäcilia Band 3, Seite 17.

berufen, uns mit diesem Kleinleben zu erfreuen: sollte er uns etwa einen Apostel und eine Kirche vorlügen? Seid Ihr nicht allesamt Lügner und Verläugner des heiligen Geistes im Künstler, die ihm befehlt: das soll er und das nicht?

Sie thun unwissend, was sie thun.

Das ist es; die Unwissenheit im Wesen und in den Werken der Kunst ist die Mutter jener Klassifizirungen und Rangirungen, jener bestimmtesten Entscheidungen mit unbestimmtester Begründung, jener inhaltlosen Kompilationen aus inhaltlosen Kompilationen. — —

„Aber, Seelenmusik hat doch den Vorzug!"

Sie haben sich's ausgedacht! und ich gebe es zu. Aber Ihr Herrn meint doch nicht blos Eure Seele? Ich darf doch auch der Seele eines Andern objektiven Ausdruck (wie Ihr es nennt) geben?

Und führt' ich zwei oder drei auf, wie z. B. Mozart in einem Terzett in Cosi fan tutte, so dürft' ich doch jeder meiner Personen ihren besondern Ausdruck geben? Wohlan, ich halte es nun auch mit der Seelenmusik.

Aber die Begleitung haben wir vergessen. — Wollt Ihr sie verbieten? Alle eure Seelensänger protestiren. Soll sie blos so mitklingen, man weiß nicht als was, damit die Harmonie voller werde? Es ist ein sehr äußerliches Wesen damit; aber lange hat man sich daran genügen lassen und Ihr habt es nicht verpönt. Wie aber, wenn wir die todte Wand dieser Instrumentation mit einem lebendigen Hintergrund vertauschten? Menschen kann ich in meinem Terzett nicht mehr brauchen, auch möchte man die Geige nicht dafür ansehn. Wie, wenn die Instrumente zu meinem

Menschenbilde den landschaftlichen Hintergrund, den Zug etwa der freundlichen Wellen, hergäben? Auch das räumt Ihr mir ein; nur soll ich es entweder für bloßen Spaß ausgeben, oder mich mit „sehr leisen Andeutungen" begnügen, „etwa nur begründet auf transcendente Aehnlichkeit, zum Beispiel auf entfernte Analogien in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Assoziation ästhetischer Ideen." — Unglaublich hasse ich das Soll in einem Mund' ohne Machtvollkommenheit! Warum soll ich mich beschränken? Welcher Maler wird sich bereden lassen, seinen Hintergrund nur sehr leise anzudeuten? Kennt Ihr nicht einmal italische, geschweige deutsche Bilder? „Aber der landschaftliche Hintergrund soll nicht die Menschen im Vorgrunde verdunkeln." An welche Stümper denken die Herren schon wieder? Ich dachte an Raphaels Gärtnerin.

Schon Engel, einer der ersten Kunstphilosophen, die nichts von Musik verstanden, erlaubt Malerei in der Begleitung. Darum sei sie von nun an erlaubt. Sein verehrungswürdiger Zeitgenoß Reichard hat in seinen größten Werken mehr gethan; er hat gemalt. Im ersten Jahrgang der Berliner musikalischen Zeitung *) können die Herrn Kunstphilosophen einen Klavierauszug seiner ersten Hexenscene zu Makbeth nachsehen. Hu, wie der Herbstwind den Staub aufjagt, und in Wirbeln, umtanzt vom fahlen Laub, die Hexen dahinflirren! und ihre Stimm' im Geheul der sausenden Windbraut vergeht! — Je nun, Reichard hat nur gespaßt.

Aber in seinem Morgenhymnus (von Milton) hat er

*) Nr. 28, S. 246.

doch nicht gespaßt, sondern ist — wie die Herrn es nennen — hochpathetisch gewesen? Sehen Sie da, in der Partitur Seite 54 malen alle Singstimmen (es ist der einzige sechsstimmige Chor), zusamt allen Blasinstrumenten,*) den Sturm. Das ist schlecht von ihm. Er soll ein andermal nichts als die Seele sprechen lassen. Hier freilich hat er es genugsam vorher gethan, und nachher wieder. In Ehrfurcht, Andacht und Erhebung ist der Allmächtige angerufen, jungfräulich der Morgenstern, in flammender Begeisterung (wie es Reichard verliehen war) Gottes Sonne, in Jünglingschwärmerei der geheimnißreiche Mond begrüßt worden; die Elemente sind beschworen, ihren Urheber zu verkünden — und nun braust der Sturm daher. Vielleicht war dem Tondichter auch der Hauch des Sturms ein Loblied Gottes. Aber er hätte das den Instrumenten überlassen sollen. Ja wohl; die Sänger hätten betrachtend daneben stehen können. Vielleicht aber fuhr der Sturmwind nicht über ästhetische Stoppeln, sondern rührte in seiner Allgewaltigkeit ihre Seelen, daß sie sich selbst verloren, daß sie aufgingen in seinem eichensplitternden Preisruf.

Ich könnte von Sebastian Bach, von Händel — von wem nicht? ähnliche Beispiele aufführen. Aber schon vernehme ich, daß noch so viel einzelne Fälle die Regel nicht umstoßen. Wohlan: ich unterschreibe sie; jede Singstimme soll sich selbst ausdrücken, wenn sie nichts Anders und Wichtigers auszudrücken hat. Häßliches Wort: **ausdrücken!** Ich glaube, der Künstler kennt nur **Sein**, wenn er mit Künstlern spricht.

---

*) Vergl. die Berl. mus. Ztg., Jahrgang 3, Nr. 10, S. 77.

Noch müssen wir uns aber durch den Nachtrab von Beiregeln schlagen. Der Tonkünstler soll nichts malen, wozu er nicht in seiner Aufgabe veranlaßt ist. Zugestanden. Der Künstler soll nicht ein Gleichniß malen, sondern sich an die Hauptsache halten. — Ich will Ihnen erzählen, meine Damen, wie die Herrn darauf gekommen sind. Ihre Muttersprache ist eigentlich die Prosa. Bei feierlichen Gelegenheiten ziehen sie ihr aber ein poetisches Kleid an und machen sich Gleichnisse. Sie sagen dann nicht: Aesthetik könnte lehrreich sein; oder: Madam ich liebe Sie! sondern etwa:

> artistisch — innigst idealisirt — karakteristisch schön — poetisch konventionell — hm: Aesthetik erleuchtet wie ein silberplattirter Wandleuchter die nachtdunkelgepflasterten Chausseen der Kunst —

oder:

> edelste Jungfrau Hochwohlgeboren, kräftig wie Alcides klettert mein Herz an dem wonnethauigen Blick Ihrer Netzhaut zu dem Phönixnest nie befriedigter Sehnsucht empor. Wie befinden Sie sich?

Solche Gleichnisse dürfen nun nicht gemalt werden, wenn die Zerstreuung nicht überhand nehmen soll. Dichter suchen vielleicht kein Gleichniß, sondern werden durch Verwandtschaft der Vorstellungen dazu hingezogen; so z. B. die Bibel: „Wie Schaafe gehn, floh'n wir zerstreut." Soll nun der Tonsetzer seinem Dichter folgen, oder dem Kunstdenker? Vielleicht wird die süß schmeichlerische Gewalt, die den Dichter, auch ihn zum Gleichniß hinziehen. Mozart hat das erfahren; mit dem ganzen Chor der Blasinstrumente malt er uns in dem bekannten Chor im Messias die Schaafe des biblischen Gleichnisses hin — und daß es ihm bei der In-

strumentation des Messias Ernst war, daß er in keinem seiner eignen Werke schöner instrumentirt hat — können sämtliche Herrn Kunstphilosophen leicht aus der Partitur sehen. Hätte er doch das Gleichniß nicht aufnehmen sollen? Nun wohl; es ist nur eine falsche Auslegung, aber die Bläser klingen schön hinein.

Der Tondichter, sagt Engel, soll nicht — doch schon genug der beiläufigen Soll's; „vor Fehlern dieser Art," setzt er zu, „sollte man gar nicht warnen; denn wer sie begehen kann, an dem ist alle Warnung verloren." Wir sind über Begleitung und ihre Rechte ziemlich einig; sie führt uns zur reinen Instrumentalmusik.

Welchen Inhalt soll sie haben? Wieder die Seelensprache des dichtenden Individuums? Das kann der Fall sein; aber muß es? Uebersehen Sie einmal unser Orchester: die Schaar der Geiger, die Cellisten, Baßisten, die Flöten, Oboen, Trompeten, Hörner — alle übrigen. Sie alle sollen nichts zu sagen haben, als daß der Herr lustig oder traurig ist? Siebenzig Dollmetscher für Ein Kapitelchen? Ich rufe einen Kunstphilosophen zu Hülfe! einen Engel! er hat festgesetzt: der Musiker soll nicht etwas malen, woran der Singende nicht denken kann. Die Trompeten und Flöten können an Sie gar nicht denken, meine seelischen Herrn, sie haben für sich selbst genug zu sagen. Warum sollten sie es auch sollen, da vielleicht kein Mensch bei dem Waldhorn an Sie, oder an sich denkt, und der Menschenseele schon Menschengesang als bestes Organ dient? Ihr Herz lassen Sie aus Ihrer Brust sprechen, oder versammeln Sie den vollsten Chor aller Sänger; so hat Händel das Volk und Bach

den Herrn mit seinen Jüngern und die empörerischen Rotten und die Christenheit reden lassen. Die Instrumente — das sind gar keine Menschen; es hat wohl eine eigne Bewandniß mit ihnen — nur weiß ich nicht, ob es frommt, denen davon zu erzählen, die es noch nicht selbst vernommen. Mir ist, als wenn die Allgöttlichkeit in allem Geschaffnen niemand so lebhaft und stets gegenwärtig empfänd', als der Künstler, und namentlich der Tonkünstler — nach der Natur seiner Kunst. Ihm hat der Wald Seele und der Stein Rede, und die todtstille Oede ist ihm nicht stumm. Geister ewigen Lebens tauchen nieder und auf im stillen See, schaukeln sich auf Blütenzweigen, werfen sich hinunter im fahlen Wetterschein, wiegen sich auf dem Mondlicht; und wenn Ritter Denen im Geisterthal nacherzählt, wie auf der hohen Kobi Dämonen hausen, ihre Eisstürme zusammenpacken und Wolken knetternden Kieselgerülls überhinführen, so hört er fast eher die Dämonen, als den Erzähler.

Wohlan Ihr lieben Herrn, die gewaltigen Geister und Seelen in der Allnatur fodern das Wort. Göthe hat ihres Daseins Stimme vernommen. Im Faust erkennt er das:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all' das All durchklingen!

Wunderherrlich und beseligend hat er in Helena die griechische Mythe hineingewebt, zu einer Seelenwanderung, wie sie kein Inder gesungen. Das zurück in's Leben ge-

bannte Gefolg der Königin der Schönheit kehrt zum Hades nimmer. Sie sagen:

Ewig lebendige Natur
Macht auf uns Geister,
Wir auf sie vollgültigen Anspruch.

Und nun gießt ein Himmel von Klang, voll und geheim, wie die Rosennebel indischer Nacht, sich aus —

Wir —

Ich bitte Sie, liebe Herrn, weilen! saugen Sie sich an dem Wir fest! wie der durstige Schmetterling an der Rosenknospe, und lesen Sie mit linder weicher Lippe —

Wir in dieser tausend Aeste Flüsterzittern, Säuselschweben,
Reizen tändelnd, locken leise, wurzelauf des Lebens Quellen
Nach den Zweigen; bald mit Blättern, bald mit Blüten überschwenglich
Zieren wir die Flatterhaare frei zu luftigem Gedeihn.

— — — — —

Wir an dieser Felsenwände weithinleuchtend glattem Spiegel
Schmiegen wir, in sanften Wellen uns bewegend, schmeichelnd an;
Horchen, lauschen jedem Laute, Vogelsingen, Röhrigflöten,
Sei es Pans furchtbarer Stimme, Antwort ist sogleich bereit;
Säuselt's, säuseln wir erwiedernd, donnert's, rollen unsre Donner
In erschütterndem Verdoppeln dreifach, zehnfach hinten nach.

Sehen Sie, liebe Herrn, das ist unsre Instrumentalmusik; die Tausend-Seelen-Sprache der Natur, die sich in den Instrumenten uns offenbaren will, und das Menschenreich des Künstlers zu einem Weltenreich erheben. Hülfreich-geschäftig, hülfegeschickt, proteisch-verwandelbar harren diese Boten der Winke ihres Meisters, sie zu dollmetschen, spielen den Menschen nach, zittern als Baumlaub, rieseln als Wellchen, wallen jetzt hin und her, geisterhaft ohne Form, gleich Schein und Hauch, elementarische Diener.

Blicken Sie von fern mit Ehrfurcht hin! Jahrhunderte haben in diesem Zauberbuche gelernt, und wir stehen noch im Anfang. Wie das Kind zuerst an sich genug zu begreifen hat, so erscheint in der freien Tonkunst *) die reine Vokalmusik vor allem Uebrigen. Paläſtrina's Hymnen kennen die Instrumente nicht. — Das Außermenschliche wird dann mit subjektivstem Auge angesehn; es ordnet sich dem Menschlichen bei, seine Masse vermehrend; die Instrumente verdoppeln die Singstimmen, verkünden und wiederholen sie, wie in Händel, vervielfältigen auch schon mit eignen oft instrumentalen, oft sangmäßigen Weisen den reichen Chor, wie bei jenem und Sebastian Bach, und lassen den einzelnen Sänger nicht vereinzelt. — Wenn nun die Volksinstrumentalmusik sich als freie Kunst offenbaren will, so nimmt sie zuerst die Form der Gesangmusik als ihr Gesetz des alten Bundes auf sich, füllt es aber, wie in Bachs Orchesterwerken, bald instrumentalisch; und die Instrumente begehen, unbestimmbaren Inhalts, ihr Freudenspiel. Haydn gießt die Freude der Menschenbrust, Mozart ihre Empfindseligkeit in sie; und um jenen stimmen die sich gestaltenden Diener den Gesang zuerst vom Chaos an, aus dem sich die bestimmt umgränzte Welt erhebe. — Beethoven verläßt die Menschengesellschaft, um in der Natur und mit ihr allein zu leben; sein Ohr muß ihm verschlossen werden, schmerzenreich verschlossen, ihm dem Tonwesen! damit er geheimere Stimmen vernehme. Klingt aus seinem Instrumentenhymnus an die

---

*) Volksgesang und Volkstanz als solche, bevor sie vom Künstler mit Bewußtsein aufgenommen, gehören nicht ihr, vielleicht ihrer Mythenzeit an.

Freude schmerzliche Sehnsucht nach Menschengesellschaft heraus, die er in indischer Allvergöttlichung verloren, so hat er in seinem Lied der Meereswogen dem Dichter noch nicht zu entsagen gewagt. Und einer seiner Schüler, Felix Mendelsohn Bartholdy, hat diese Idee vollendet, der Meeresstille und glückliche Fahrt ohne Göthe's Worte aussprach. So feiert die Tonkunst ihren Dionysos-Triumphzug. Wo er sich nun hinwende, will ich nicht sagen.

„Dieselbigen schreibe nicht."

Liebliche Belehrung könnte Ihnen schon, meine lieben Herrn, der Morgentraum eines jungen Tondichters geben, von dem sie sagen, daß er gestorben sei.

Eben ging ich in unserm Garten spazieren, und sah mir die kahlen und kalten Rosensträuche an. Da wurd's auf einmal an einem Rosenstock lebendig, und drehte sich und quoll, und kam die schönste Rose von der Welt 'raus; die machte mir einen Knix und sprach:

Seit die Welt steht, machen wir Blumen schon Musik; eure trägen tauben Ohren hören es nur nicht. Wir haben die zartesten Mittel von der Welt, denn was ist mehr Musik, als eine Blume? und dennoch wollt' es immer nicht recht gehn, und vor ein Paar Tagen erst merkten wir, daß uns ein Direktor fehle. Bis jetzt war's nämlich der Wind. Aber der machte uns die Sache zu willkührlich. Blies er stark, so mußten wir langsam spielen; und säuselte er, so ging's bei uns Andante. Da verdarb er uns 'mal voriges Jahr durch gewaltigen

Sturm das Andante von Mozart, und nun ist uns klar: er kann nicht dirigiren. Willst du? Sei du unser Anführer! — —

Ich sprach bedächtig: Wie besetzt ihr euer Orchester?

Sie sprach: Trompeten sind die Sonnenblumen; Pauken die Tuberosen; Hörner spielen die Hortensien, Hyacinthen die Klarinetten, die Tulpen blasen Oboe und Maiblümchen die Flöten; Veilchen sind die Fagotte. Alles Gras, alles Baumlaub spielt Geige, das Kastanienlaub spielt Bratsche, Tannen mit Nadeln und Stamm sind Bäße.

Sie nickte, und auf einmal fing ihre Musik an. Das war ein Orchester! Ich fiel in Ohnmacht. — — Als ich erwachte, war alles weg, Rose, Orchester und Kapellmeisterstelle. Aber die Erinnerung des Blumentons ist mir geblieben, und verläßt mich nicht wieder. — —

Auch ein tief sinniger Mann, der edle Ludwig von Voß,*) hätte auf die richtigere Bahn hinwinken können, wenn er nicht leichter gelesen, als ausgelegt würde. „Die besondere Wirksamkeit der Instrumente (sagt er) kann als eine besondere tonartige Grundbestimmung betrachtet werden, und damit als ein, den jedesmaligen Hauptklang umschwebender Tonduft. — Der musikalische Eindruck ist hier neben der Allgemeinheit des Hauptkarakters der Töne, noch so verschieden, daß sie meistens schlechterdings nicht verglichen werden

---

*) Ahnungen und Lichtblicke über Natur und Menschenleben; ein reiches Buch.

können, so wenig, als eine Tonart mit der andern. — An dieser Tonbesonderheit hat die Form des Instruments einen gewissen Antheil, vorzüglich aber der Stoff selber; beim Holze die Textur und Elastizität, so wie beim Metalle die Verschiedenheit der Form seiner Atome, seine Krystallisation, Kohäsion und Elastizität. — Da hat denn jedes Metall und jede Mischung desselben seine Eigenheit auch im Klange, wie im Krystall, und nur im Glase, wie in der Luft, durch die Aeolsharfe bewegt, einigt sich das Verschiedene zu der Gemeinsamkeit der harmonikalischen Klänge, die, ähnlich den Menschenstimmen, den Karakter der Geistigkeit an sich tragen. — Es wird der Geist wach, wenn die Stoffe klangvoll erbeben, als strebe er durch sie hindurch zur höhern Ausbildung hervor. Es ist das Leben, welches heraustreten will aus der Fessel, in die es raumwärts geschmiedet. — Wie der Menschenkörper, so hat jedes in der Natur gewissermaßen seine besondere Psyche, und damit außer allen physischen Bedingungen, gleich der Menschenstimme, seinen eigenthümlichen psychischen Effekt. — Da im tiefsten Sinne des Worts Alles vom Leben durchdrungen und erhalten wird, so dürfen wir auch nichts thöricht Mystisches zu finden wähnen, wenn wir überall nur Ergebnisse des Geistigen sehen. — Es umwehen uns wahrlich mehr Geisterstimmen in der Schöpfung, als blos aus Menschenhirn und Herzen." —

Nun, meine lieben Herrn, könnten wir uns ja leicht vereinigen. Vor allem wollen wir nur von Künstlern und Kunstwerken reden, die es sind; erlogene gehören nicht in unsern Maitag. Sodann wollen wir von jenen festgestellt lassen, daß sie nicht einen todten Gegenstand malen, sondern bei der Allbelebtheit der Natur einen lebenden darstellen.

Das mag denn auch wohl die Kunst besser vermögen, als z. B. Theatermaschinen. Diese stellen den Sturm oder den Donner nicht natürlicher dar, wie Gottfried Weber einräumt,*) sondern ahmen nur ihr todtes Geräusch nach, während das Orchester die Vorstellung des Künstlers von ihrem Leben in lebendigem Abbilde giebt. Desgleichen wird der Künstler, der einen Vorgang, eine bestimmte Vorstellungsreihe (wie Sie es nennen) malen will, nicht todte Signale ihrer Aeußerlichkeit geben, sondern im Inbegriff ihrer äußern Erscheinung und ihres Gedankens ihr Leben künstlerisch nachschaffen. Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, Eins ohne das Andre, wären nicht das volle Leben, sondern jenes Ideal, dieses Maschine. Wenn also Beethoven in seiner Pastoral-Symphonie wirklich, wie Seidel sagt, „nicht viel mehr, als das vollständigste Donnerwetter, Nachtigall, Wachtel und Kuckuck" hören ließe: so wäre — nicht etwa die Malerei verwerflich, sondern seine Aufgabe nur halb, also gar nicht gelöst. Allein das ist ja nicht der Fall; Seidel kennt nur das Werk nicht, von dem er schreibt. Des ersten Satzes erwähnt er gar nicht, der wie der zweite, ein ununterbrochener reichster Strom von Empfindung und Anschauung ist. In dem zweiten sehen Sie alles Tiefste und Innigste und Schönste ergossen, was die Scene nur zu erblicken und zu empfinden gestattet; und erst dann, wenn an Frühlingsseligkeit die Seele sich vollgesogen hat, wenn ihr,

---

*) Cäcilia B. 3, S. 151. Weber giebt zu, daß der Maschinist natürlicher nachmacht, will aber daraus deshalb keinen Vorzug vor Orchestermalerei in der Oper folgern lassen, weil es daselbst, überhaupt in der Kunst, nicht sowohl auf natürlichste Nachahmung, als auf eine gewisse ideale Täuschung ankomme.

im Vollgenuß wie berauscht, das Bewußtsein ihrer und der Blick auf die Empfindungskette und das Meer voll Naturleben zu schwinden scheint, haftet sich das Ohr im Halbschlummer und Halbtraum noch an das Kosewort der Nachtigall und ihrer Gefährten, wie in das entschlummernde Auge sich wohl noch ein Aetherstreif durch Laubgitter stielt. — Später geht es dann auf den Tummelplatz derber ländlicher Lust, und der gedrange Tanz der vertraulichen Paare wird durch das Unwetter gestört. Hiervon und vom Wohl- und Dankgefühl des Schlußhymnus schweigt Seidel ebenfalls.

Ach, meine Freundinnen, hätte ich meine Vorstellungen Ihnen zugewandt! Dort höre ich schon von Poeterei und Mysticismus reden — als wenn man Musik prosaisch (komischer Unterschied hier!) abhandeln könnte, und Kunst und Natur schon so plan und offen da lägen! Klage der über Mysticismus, dem die Mysterie verschlossen! — Meine Gewährmänner, sagen sie, seien Poeten, die nichts bewiesen, weil ja ihr Gewerbe in Fiktion bestünd', z. B. in Anrufung der Götter und Musen, an die man nicht mehr glaube.

Ach Herre Gott! ach Herre Gott! Erbarme dich der Herren!

Das sind ja keine Poeten, sondern sie lügen sich nur dazu; die rechten haben ja nichts zu thun, als die Wahrheit zu sagen — man versteht sie nur nicht immer.

„Und was hat die Republik davon?" fragen sie dann; was hat nun Beethoven in seiner Schlacht zu Markte gebracht? fragt Gottfried Weber; wo ist nur ein Zug, der einen mehr als gewöhnlichen Schlachtenschreiber verriethe? und zählt nun „die allergewöhnlichsten Ideen" auf: Trom-

meln, Signale, Regiments-Hoboisten, die ihre Märsche abspielen, rauschendes Allegro — und so fort. Freilich bei solcher Abstraktion von allem Eigenthümlichen und Tiefern könnte ich in Rubens göttlichem Sanherib (in der Schleißheimer Gallerie), wo Feuer vom Himmel fällt, die Engel des Herrn einen hochstolzen König schlagen und sein wohlgerüstetes Heer, und ein Heer flieht, und Zernichtung sich aus gebrochnen Waffen und Menschen ein Pfühl bereitet, eine Remonte sehen: Menschen und Pferde. — Beethoven hat die vierhundertjährigen Feinde durch ihre Kriegsgesänge genannt. Das wäre schon als äußerlich hergenommene Bezeichnung gut erdacht; und so, als äußerliche Erscheinung, nahen die Märsche auch von aussen dem Orchester. Wie dieses sie aber aufnimmt, erkennt Beethoven sie als seine eigne Sprache — und wir gewahren nun, daß sie, abgesehn von ihrer äußerlichen geschichtlichen Bedeutung, den Karakter beider Nationen vollkommen aussprechen. Wenn zuletzt der karakteristische Marsch der Franzosen, den wir, in Cdur so hell, in seiner Keckheit und Leichtfüßigkeit daher tanzen sahen, in Fismoll, stockend, bebend, zerrissen fernhin verklingt: so ist das wohl die treffendste und gefühlteste Kunde von ihrem Geschick. Weber nennt es einen lustigen Witz, eine Schnurre, ein tragikomisches Symbol, der zerfetzt und keuchend — — genug; ich bin müde. Das läßt sich nur im geräumigen Buche, nicht in der Zueignungsschrift abmachen.

Oder meinen Sie, liebe Freundinnen, ich hätte es ja schon in diese hinein geschrieben? — — Ja — so will ich doch das Buch schreiben:

Wenn denn der Ruf Gottes, der seine Geister hinsendet, wo Sein ewig wahrer Rathschluß sie will, Euch geladen hat zum Altar der Tonkunst: stimmt an! —

Und wenn Ihr Euch zu Herolden der Sänger berufen wißt, das Volk und die Jünger zu lehren: gebt ein Zeichen, wie Ihr jene vernommen und verstanden, auf daß Ihr nicht Irrlehre und Gelächter säet.

Und wollt Ihr meistern und richten: hinweg mit Euren todten Satzungen! Künstler und Kunstwerk richten nur selber sich. Kennt Ihr die Fehler? Es sind Schreibfehler; wo der Sänger nicht zu sagen vermocht oder gewagt, was er vernommen. Wie nun wollt Ihr den Schreibfehler aufdecken, ehe Ihr die dahinter verborgene Wahrheit entdeckt habt?

Lernet vom Künstler, wenn Ihr von ihm das Volk lehren wollt! Schauet, wollt Ihr Verkündiger sein, die Kunst!

Seht das Bild einer Heiligen, Barbara, eines deutschen Künstlers Werk.

Demüthig beugt sie sich in aller irdischen Hoheit und Schöne ihrem Gott. Durch den reinen, zarten, beseligender Fülle schönen Leib schimmert die Glorie des reinen Geistes; Jungfräulichkeit und hoher Gedanke wohnen auf der Stirn, die Kronen schmückt; Taubeneinfalt und die unwiderstehliche Herrschaft treuer Liebe schimmert das Auge; gesundheitvollschwellender Mund, noch jungfräulich verschlossen, wird sich dem geweihten Leib öffnen. Sie hat den Kelch des neuen Bundes in ihre Hand empfangen und wird die vergiftete Hostie nehmen.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

BAYE
S
BIBL
MUE

Buchbinder-Lehrwerkstätte
Nikolausheim
Dürrlauingen bei Günzburg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marx, Adolf Bernhard

Ueber Malerei in der Tonkunst Ein Maigruß an die Kunstphilosophen ; Im Mai 1828 ; Mit 2 Steindr

Berlin [1828]

Mus.th. 2194
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599003-4